

تأليف د. هاشم عبد الوكيل
أكبر مكتبة رقمية

٩
وصف مصر
الترجمة الكاملة

وصف مصر

الآلات الموسيقية المستخدمة
عند المصريين المحدثين

ترجمة
زهير الشايب

تأليف
علياء أمثلة الفرنسية





٩
وصف مصر
الترجمة الكاملة

وصف مصر

الآلات الموسيقية المستخدمة
عند المصريين المحدثين

ترجمة
زهير الشايب

تأليف
علاء أحلمة الفرنسية

مكتبة مدبولي

١٨٨٤/ ٥/ ١٥

توزيع : شفا سبور الأزيكسية
أكبر مكتبة وتسمية

تليجرام



سور الزينة

الى
مِصْرَ

تليجرام مكتبة غوامر في بحر الكتب



بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

كان المأمول أن تكون هذه القلعة بقلم مترجم الكتاب ، ذو جدي واستاذي المرحوم زهير الشايب ، لا قلبي ، ولكن شاخت امرأة الله أن يعفد القلم في القلم . وإن يتوقف التبع عن الجريان ، وأيضا ، أن يترك المترجم هذا المجلد مظلوما ليكون خاتمة ذلك المجهود الحسن في حياته ، الغالب في سعيه ، الصادق في شايته ، الجليل في فائقته .

لقد جاء اهتمام زهير الشايب بترجمة كتاب وصف مصر في إطار اهتمامه بكل ما يتعلق بتاريخ مصر ، وكلاهما شجها عند القوى التي حاولت أن تسيطر على مصر . خاصة في تاريخه الحديث .

وفي هذا السياق قدم لنا كتاب - تطور مصر - للويس كولومب الذي يقدم صورة حية لتاريخ مصر المعاصر بين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ . والذي يدرس التطور السياسي في ضوء البيئة الاقتصادية والاجتماعية المعاصرة .

كما ترجم مجموعة دراسات هامة للمؤرخ الفرنسي المستشرق أندريه ريمون شجها في كتابه - التاريخ الاجتماعي للقاهرة العثمانية - .

أما موقع ترجمة موسوعة وصف مصر بالغات ، فقد جاء في إطار الروح الصاعدة التي سادت البلاد في أعقاب تكسية ١٩٦٧ من البحث والتفتيش في تاريخ مصر عن القواميس التي تؤكد صلاحية التسمي المعاصر . وصعوده في وجه متغيره .

ومن هنا جاء اختياره البدء بترجمة الدولة الحديثة من الموسوعة
صدر المجلد الأول من الترجمة العربية في سنة ١٩٧٦ . ويتحدث عن
المصريين القدمين .

لم صدر المجلد الثاني في سنة ١٩٧٨ . ويتحدث عن العرب في عهد
عمر وصعراواتها . وتتابعت أجزاء الكتاب واحدا بعد الآخر تتناول من
حياة المصريين القدمين وتاريخهم وفق تفصيل تلك الحياة من زواياها
الاجتماعية والاقتصادية والفنية ... الخ .

والحزب كان هذا المجلد (التاسع) . وموضوعه : الآلات الموسيقية
المتشعبة عند المصريين القدمين . والتي جاء ليتم موسوعة الموسيقي
والفناء عند المصريين . بعد ان سبقه المجلد (الثامن) الذي يتحدث عن
الموسيقي والفناء في عصر الحديثة . وقبله كان المجلد (السابع) الذي
يتناول بالحدث الموسيقي والفناء عند قدماء المصريين .

وجدير بالذكر ان كتاب الحملة الفرنسية لم يقتصر في حديثهم عن
الآلات الموسيقية على صورها الرائعة في عصر الحملة . وانما امتدت
دراساتهم في كثير من الاحيان الى التاريخ لهذه الآلات وتبع تطورها شكلا
وظيفة في المصور السابقة .

ولما كانت سلامة العبارة . وسلامة اللغة تمثل جانبا من روعة
الترجمة في عمل زهير الشايب . فان جانبا اخر اهم يتجلى في القدرة لترجم
على تصوير روح العبارة . وشاعرية الأسلوب في النص الفرنسي . وكذلك
القدرة على نقل التفاصيل الدقيقة التي انسجت بها مباحث علماء الحملة .
والتي اودعها موسوعتهم الخالدة (وصف مصر) .

ولا غرابة في ذلك . فزهير الشايب لم يكن مجرد مترجم معترف

وانما كان قبل كل شيء ادبياً ذا قلم متميز ، وعبرة سلسة ، ولغة فصيح ، وفكر مبدع ، وهي صفات تجلت واضحة في نتاجه الأدبي سواء منه المؤلف أو المترجم .

لقد ارى ادبنا الفكر الثقل ، بوطنيته الصادقة ، ولغته العربية المتمكنة ، وبكل التنازع الفنى ولغاته ، الحياة الأدبية على مدى العليدين الآخرين بالكثير من ابتعاثاته القصصية . فلم تلات مجموعات من القصص القصيرة وهي (المفردون) ، (الصيد) ، (حكايات من عالم الحيوان) ، وجات روايته (السماء تظفر به جالا) التي تناول وقائع الوحدة المصرية السورية والمصالحا ، من اهم الاعمال الادبية التسجيلية في ادبنا الحديث .

وفي جميعها ظهر - الى جانب الملمدة الفنية والسيطرة على ادوات فنه - حب زهير الشايب لوطنه مصر ، ومعاشته لكل معاناة شعبها وطموحاته واحاسنه بكل خلقة في شمع هذا الشعب ووجدانه .

كانت مصر هي قلبه الوحيدة .

وكانت مصر وده كل نبضة فراح او خلقة حزن المختلج بها قلبه .

كما كانت مصر خلف كل كلمة تحركت بها شفتاه ، او جرى بها قلبه .

يقول زهير الشايب : « ان الهدف من ترجمتي هو انني اردت ان اسهم في ان تستعيد مصر اسمها الذي كادت ان تظلمه بالظلال اسما لا تاريخ لها ولا مضمون . وان الاسم ليسى عملا هو من الحصى خصوصياتها » .

وبذلك يتأكد التكامل في إنتاج زهير التيايب بين ما ترجم وما ألف .
إن جاءت مترجماته ومؤلفاته ترنما بحب مصر ، ودعاه باسمها ، ومعللا
للهوى بحافرها ، وإبرازا لاصالتها ، واستشرافا لمستقبلها الذي كان
زهير التيايب مؤمنا به إيمانه بالغ ، وبطقمة مصر ، وغلود الأصرام ،
وفيضان النيل بلا حدود إلى آخر الزمان .

وبعد .. فليس زهير التيايب من يلقى به في الحديث عنه بعد رحيله
كلمات الحزن والتأسف . لأن من قدم عطاء مثل عطاء زهير التيايب ، ومن
كان في مثل ثقافته ، وغلوص سيرته ، ليس في حاجة إلى مثل هذه الكلمات .
لقد عاش دائما يبدل الود صفوا ، ويرتفع عن الصغائر والاحقاد ، عاش
مثلا دائما للإنسان الشريف بمعنى الكلمة . ومن كانت هذه سيرته وتلك
الإنجازات لا يكون جديرا بالحزن .. أنه جدير قبل كل شيء ، بالاعجاب
والتقدير ، ولقد نال منهما الكثير والكثير .

ولا بد في النهاية أن أوجه شكرا وعرفانا لا حد لهما لجميع اصداق
زهير التيايب الذين اهتموا بالحفاظ على أصالة بعد رحيله .

كما أوجه شكرا لا مزيد عليه للدكتور محمد حمدي إبراهيم استلا
اللغات القديمة بكلية الآداب بجامعة القاهرة لتجهد الكبير الذي بذله في
ترجمة النصوص والعبارات اليونانية القديمة واللاتينية التي جاءت في هذا
الكتاب .

ويستحق الدكتور عبد الحكيم محمد والمي الاستبلا بكلية
الآداب جامعة القاهرة شكرا خاصا وتقديرا . للنمائية التي أولعها لهذا
الكتاب ، والتي ساهمت في خروجه إلى النور .

لكذلك أوجه الشكر إلى الحاج محمد مديبول الذي لم يذخر وسعا في

سبيل نشر أعمال زهير الشاويب ايماناً منه بقيمة هذه الأعمال وضرورة
استمرارها على مسرح الثقافة المصرية المتنامية .

عبد شريف

يناير ١٩٨٦

زهى الشايب فى سقوطه :

- ✽ من مواليد قرية البتانون - مركز شبين الكوم - محافظة المنوفية
سنة ١٩٣٥ .
- ✽ حصل على دبلوم معهد المعلمين الخاص من معهد شبين الكوم عام ١٩٥٧ .
وليسانس الآداب من جامعة القاهرة عام ١٩٥٩ .
- ✽ عمل بالتدريس ثم ببعض الوظائف الحكومية . وانخرأ بالصحافة .
- ✽ من كتاب القصة القصيرة والرواية ، ولد شارك بقلمه فى ازدهار حركة
القصة خلال الستينات .
- ✽ أسهم فى تأسيس اتحاد الكتاب . وانتخب أكثر من مرة بمجلس
إدارته .
- ✽ اختير أمينا للجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .
- ✽ حصل على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٧٩ فى الترجمة الى العربية
من ترجمته للأجزاء الأربعة الأولى من موسوعة وصف مصر .
- ✽ تولى فى ١٩٨٢/٥/٣ .
- ✽ جاءت وفاته على اثر صدمة قاسية لم يتحملها حبه المرحف بعد رحلة
عمل فاشلة الى سلطنة عمان .

الباب الأول

بسم الله الرحمن الرحيم

الفصل الأول
مَعَ الْعِيسَى

البحث الأول

حول أصل وطبيعة العود ، وحول أهمية

هذه الآلة الموسيقية عند الشرقيين

كان بوسعنا أن نقدم بحثنا بالغ الطول حول العود ، لو كان مفعولا لنا أن نورد هنا كل ما ذكره المؤلفون ، الفرس والعرب ، حول الفرض المبدئي من هذه الآلة الموسيقية ، وحول موضوعه ، وأطوال الأجزاء المختلفة لجسمه الرنان ، والنسب الخاصة لكل منها والتي تقوم فيها بينها ، بعضها والبعض الآخر ، وحول طريقة تقسيم يده (الرقبة) ، لكي تتحدد عليها الحانات الخاصة بالألغام أو المقامات المختلفة التي ينتظمها الجدول الموسيقي لهذه الآلة ، وحول عدد أوتاره ، والمادة أو الحسامة التي صنعت منها ، والنسب التي ينبغي أن تكون لهذه الأوتار (في طولها) بين بعضها وبين البعض الآخر ، ودرجة شد كل واحد منها ، وانقسام كل منها إلى أجزاء قاسمة وهارمونية ، وحول النفحات التي يحدثها ، وحول الصلاقة التي تبينها فيها العرب والفرس ، وتلك المقابلة التي أجروها بين الخاصية اللازمة لكل واحدة من هذه النفحات وبين الأمزجة المختلفة ، والجنسين المختلفين (ذكر أو أنثى) ، والأوضاع المتباينة للأشخاص الذين تتكون منهم الهيئة الاجتماعية الخ الخ .. ومع ذلك ، فبغلاف أن هذه الآلة الموسيقية قد تناولتها فيما يبدو ، بعض تديلات جلتها تختلف قليلا عما كانته في الماضي ، وأن علينا ألا نلقي هنا بالا إلا لبحوثنا الخاصة التي أجريناها في مصر ، فإنه لا يكون بمقدورنا أن نعرض كل هذه الأمور دون أن نلجأ إلى تقديم بحث لا يتقبلها قط مجرد وصف بسيط ، ولهذا السبب فسوف نعرض

مرور الكرام بتألبية هذه التفاصيل الغريبة عن الحالة الراحنة لدى الموسيقى في مصر ، حتى تقصر احتمالنا على تلك التفاصيل التي ترتبط بالضرورة بوضعنا .

وعلى الرغم من أن العود يشغل في عداد الآلات الموسيقية التي يستخدمها المصريون ، فإننا مع ذلك نجد له ، حتى تقسارنا بالآلات التي يستخدمونها بشكل اعتيادي مألوف ، شكلا بالغ التباين عن شكل الآلات الأخرى ، حتى ليلمعنا الأمر على الظن ، بشكل طبيعي ، بأنه لابد أن يكون لعود أصل مخالف ، لدرجة تكاد نزعج منها أنه ليس آلة شرقية على الإطلاق .

ويهتم بعض المؤرخين العرب والفرس ، من الذين كتبوا عن الموسيقى ، وتناولوا بالحديث هذه الآلة ، أن العود قد جلبهم عن الأفريق ، ويشاء فريق من هؤلاء أن يكون فيثاغورث نفسه ، والذي يصفونه بأنه مزاحم خطير لسليمان ، هو الذي تخيل هذه الآلة ، به اكتشافه التناغمات الموسيقية ، أما الفريق الثاني منهم فينسب ابتكاره إلى الفلاطون ، ويرى هؤلاء أن العود هو أكمل الآلات الموسيقية طرا ، والتي قام هذا الفيلسوف بابتكارها ، كما أنها ، أي آلة العود ، هي التي تطلق بها أكثر من غيرها من آلات الموسيقى ، ويقولون أن الفلاطون قد برع في العزف عليه لدرجة أنه كان يستطيع أن يحرك قلوب ومشاعر سامعيه وفق هواه ، وإن يوحى إليهم بما يشاء من عواطف أو أفكار مختلفة ، وحتى أنه كان قادرا - وفق مقيسته - أن يستثير أحاسيسهم أو أن يهدئ منها ، طبقا لما يقوم به من تنويعات في طبقات طرية (الميلودي) ، فحين كان يعزف في مقام ما ، على سبيل المثال ، كان يجعل سامعيه ، على الرغم منهم ، يظنون في نفسهم ، ثم يوقظهم بأن يبدل من النغم أو المقام ، ويضيف هؤلاء بأن أرسطو قد أمكنه - حيث كان

على دراية بهذه القدرة . واذا شاء أن يحاول المزج بالمثل على هذه الآلة -
أن يجلب الناس الى عيون ساحبه . لكنه لم يستطع ان يوظفهم . ولذلك
فقد أصبح أرسطو . بعد ان اعترف بتفوق أفلاطون عليه . تلميذا له .

ومن جهة أخرى فلا تلخص الشرقيين حكايات من هذا النوع . فمروى
شعراؤهم ومؤرخوهم الكثير والكثير من حكايات مشابهة . اذا ما وقفنا في
صحتها . فسنجد ان أشهر الموسيقيين الفرس والعرب كانت لديهم - هم
كذلك - موهبة القدرة على جلب الناس الى عيون مستمعهم . وكذا القدرة
على إقلاظهم^(١) . ففي مثل هذه البلدان . شديدة الحرارة . فإن الأساس
التي ترعقها تلك الحرارة بالغة الشدة . تخلق الرغبة على النوم في الراحة
حتى ليبدو الناس هناك ضربا من سمادة بالغة . أما أكبر قدر من السعادة
يرجوها الناس هناك فهي أن يكون الانسان خاليا من الهموم . بمسحة من
متاعب العمل وأن يعيش في دعة لا يفكر أو يلقى على شيء . ولهذا السبب
فإن الشرقيين . ولا سيما المصريون منهم . ينظرون بتقدير كبير الى أي
موسيقى حبه الطبيعة بموهبة القدرة على أن يذهب باكتئابهم . وأن يقطع
بالبسمة الى شفاهم . وأن يجلب لميوتهم النوم الهادي . وأن يوظفهم في
دعة بعمل مباح فنه . وفي الوقت نفسه فليس هناك - في رأيهم - ما هو
أكثر قدرة على افضاج موهبة مثل هذا الموسيقى بروعة وعظيمة . كما انه
ليس هناك ما يستطيع ان يضيق قدرا أكبر من الهمة والميوية الى غشائه
سوى هارمونية العود . فالخواص الرائعة التي لنشأت هذه الآلة قد جعلت
الموسيقيين العرب الضليعين يؤثرونها باعتبارها رمزا لهارمونية الطبيعة
ككل . على سحر ما كان المصريون (القدماء) ينظرون به الى القيثارة القديمة
التي اخترعها عطارو .

الموسيقى :

(١) حتى لا يسرف في ضرب الأوتلة فسنكتفي بأن نورد هنا الحكاية التالية . الكثير للانتباه . والتي نقرأها في المكتبة القصرية . الفارابي أو الفارابي . هي الكنية التي يكنى بها أبو نصر محمد طرخاني والذي يسميه العرب عادة بجودة الفارابي (أي الفارابي) . أما نحن (الأوربيون) فنسميه فارابيوس إذ كان مسقط رأسه مدينة تسمى فاراب وهي تسمى مدينة أوترار .

وقد ذاع صيت هذا العالم باعتباره فريد عصره وذعيم فلاسفة زمانه . وكان يشار إليه باسم المعلم الثاني . وقد نهل منه ابن سينا كل علمه .

وقد مر الفارابي في طريق عودته من الحج إلى مكة بسوريا حيث كان يحكم عندئذ سيف الدولة . سلطان بيت آل حمدان في عهد الخليفة العباسي الثالث والمقرين بعد المائة . وعندما وصل إلى بلاط هذا الأمير الذي يمثل ساحة مبارزة دائمة بين رجالات الأدب . وجد نفسه مجهولا من جمهور المبارزة الأدبية التي تقوم أمامه . فظل واقفا حتى أشار إليه سيف الدولة بأن يجلس . وعندئذ سأله الفارابي عن المكان الذي يريد منه المجلس فيه . فأجابه الأمير بأن يقعدوه أن يجلس في أي مكان يراه أكثر ملاءمة له . فتوجه هذا العالم غير المعروف (ممن حوله) ويقولون أن يتوجه باستفسار آخر . ليجلس على طرف الأريكة التي كان الأمير جالسا عليها . وإذا لوجي الأمير بمصاردة هذا الغريب قال بلفظة (التريفة) لواحد من رجاله : مادام هذا التركي قد بلغت به القصة هذا الحد . فلأذهب إليه لتؤنبه . وأطلب إليه في الوقت نفسه مفاداة مكانه . وحين سمع الفارابي منه هذا القول قال للأمير : حاتيك . فمن يسوس الفلاس بمنزل ذلك . يجعل نفسه عرضة للنم . فقال له الأمير . وقد أدهشه أن يسمح مثل هذه المباراة : اتعرف لفتنا ٢ فرد عليه الفارابي . نعم . وأعرف لغات كثيرة غيرها . ثم دخل على الفور في المباراة مع العلماء المتجسسين . وصرعان ما ألزمهم جميعا الصمت . فأصبحوا مجرد منصتين . يصفون عنه أشياء كثيرة لم يسمحوا عنها من قبل .

وحيث انتهت هذه المباراة الأدبية أصبح عليه سيف الدولة الكثير من التكرم واستبقاه إلى جانبه . وبينما كان الموسيقيون الذين استمتعوا به سيف الدولة يفتون أنفسهم الفارابي بينهم مشاركا إياهم يعود كان يسلك به بيده . وحظي باعجاب الأمير فسأله ما أن كانت لديه مقطوعات موسيقية

من وضعه . وعندئذ أخرج قطعة وفرع أجزاءها على الموسيقيين . واذا واصل مساندة أصواتهم يعود ذلك لشاع بين الحاضرين جميعاً جواً من المرح حتى أنهم أخذوا يضحكون بملء أفواههم . وبمجرد ذلك ، فحسب أمر بقاء مقطوعة أخرى من مقطوعاته فقد جعل الجميع يتخبطون في البكاء . وفي النهاية غمر من الحسام فجلب السوم اللذيذ إلى عيون كل الموجودين . وقد ابتهج سيف الدولة بموسيقى الفارابي وسر من علمه وأبشى رغبته في أن يظل هذا العالم على الموام في صحبته . لكن هذا الفيلسوف الكبير ، الذي كان بالغ الزهد في كل أمور الدنيا شاء أن يترك البلاط ليتخذ طريق العودة إلى بلده . فالتفت طريقه وسط الأراضي السورية . لكن لصوحاً حاجمونه ، واذا كان يعرف جيداً كيف يجذب القوس ، فقد درج يداً عن نفسه . لكن سبها من قطاع الطريق أصابه بجرح بالغ فسقط جثة هامدة .

ويحكى كذلك عن هذا الرجل العظيم أنه كان يوماً في صحبة الصاحب ابن عباد . فأخذ العود من يد أحد الموسيقيين . واذا عزف بالطرق الثلاثة التي تحدثنا عنها من قبل . وعندما بقرت الطريقة الثالثة النوم في عيون الحاضرين . فقد كتب على عنق العود الذي استعمله : مر الفارابي فالتفتت الأحرار . وعندما قرأ الصاحب . ذات يوم . مصادفة هذه الكلمات ، فقد ظل بليقة حياته في حالة كدر لأنه لم يتعرف إليه . ذلك أن الفارابي كان قد انصرف دون أن يتفوه بكلمة . ويعنون أن يسطي أحدا الفرصة كي يمرره .

الببحث الثاني

عن اسم العود

لا يمكن اعتبار كلمة عود : اسم علم على الإطلاق ، هي بهذا المعنى قليلة الوجود في اللغة العربية . وكلمة عود^(١) تعني كل أصناف الخشب على الإطلاق ، حين يشار إلى آلة أو أداة ما . أما باعتبار الكلمة اسما لآلة موسيقية فقد انتقلت إلى لغات كثيرة ، وتناولها التعريف في كثير أو في قليل بحيث قد بات من الصعب أن نتعرف عليها . فعلى غلط الأثران بين الاسم وأداة المعرفة في كلمة واحدة (العود) فقد حرفوا صياغها فكتبوها ولفظوها لوطا . أما الأسمان الذين أخذوا هذه الكلمة ، طبقا لكل الفوائد ، عن عرب الشرق ، بشكل مباشر ، فقد حرفوا من لفظها وهجائها على نحو طفيف فجعلوها لاودو Lauto ، أما الإيطاليون فقد كتبوا هذه الكلمة لوتو Luto ثم لفظوها ليوتو Lauto ثم كتبوها فيما بعد Luteo ليلفظوها من ثم Lauto ، ومن هنا ، دون جسدال ، أو من تلك المعرفة بالعود التي اكتسبها الفرنسيون ، في الشرق ، في زمن الحروب الصليبية جاءت إلى فرنسا كلمة لوت Lute وهي اسم أطلق على نوع من الآلات الموسيقية ، أدى بدوره إلى ظهور الجيتار الألماني .

وقد أكد لنا أحد الفريقين ، من المتبحرين في العلم ، أن العود الأصلي كان ذا حجم أكبر بكثير من تلك الآلة الموسيقية التي نحصل اليوم هذا الاسم . وفي الوقت نفسه فبحيث كان حجمه باعثا على الضيق وعلى إرهاق حامله ، فقد أحلوا مكانه الآلة التي نعرفها اليوم حين نشير إليها باسم التصغير عود كويطرة أو كويتره ، والذي يعني العود أو الجيتار الصغير .

الهوامش :

(١) من كلمة عود جاءت كلمة عواد ، وتعني الاسم الذي يشار به إلى من يحترف العزف على العود .

البحث الثالث

عن شكل المواد بصفة عامة . وعن

الأجزاء التي يتكون منها

الألة الموسيقية التي نحن بصدد الحديث عنها . والتي رسمت في لوحات المذلة الحديثة . المجلد الثاني . اللوحة AA الشكل رقم (١)(١) . تمثل في واقع الأمر شكلاً من أشكال الجيتار . لا نجد للمطارنة به ، شكلاً أفضل من نصف ثمرة كثرى أو شمانة سطحت قليلاً عند أسفلها .

ولكن نجد الشكل الذي نلحظه فيها أكثر وضوحاً فسننظر إليه في البداية من وجهه المقلد ، ثم في أجزائه المنقرطة (كل على حدة) . ونحن نتصلق بالفرج لهذه الأشياء فسنصل إلى نفسنا من الفخول في التفاصيل نفسها . حين نتصلق ببقية الآلات الوترية . ما لم تكن هناك ملاحظة جديدة ينبغي تلخيصها .

الوجه الأمامي للمود A هو الوجه أو الجانب الذي يوجد به طبقة الغشاء ، وهو مسطح ويسمى بالعربية وجه . أما الجانب الخلفي B أي الجزء المقابل للجانب السابق فمغطى أو مغطى ، فيما هذا الخلفي حيث هو مسطح . ويطلق على هذا الجانب الخلفي في مجله في العربية اسم ظهر . ويسمى الجزء من الظهر المكون للجسم الزائد . أي ذلك الجزء المحصور بين « د » و « هـ » وهي كلمة تشير إلى شيء أجوف ومحمودب . وتسمى يد المود بالرقبة ، أما مركز الأوتار B فيسمى بالعربية الكف . كذلك يسمى الخلفي D بالعتبة . في حين يسمى الجزء المجوف من المودي E والذي تمثل فيه الأوتار بالمسترة . أما الأوتار نفسها هـ فتسمى

صافح(٢) وتسمى ثقب الصافي بالخرق(٣) أما الجبال ٣ فهي
الأوتار(٤) . وتسمى راحة الأوتار أو المصط بالفرس وهي تقابل وتتنق مع
كلمة شيفاليه Chevalier عندنا . وهو الاسم الذي تطلقه على تلك القطعة
الصغيرة من الخشب . والتي توضع رأسيا فوق الآتنا الموسيقية . ويطلق
على قطعة الجلد H . المصبوغة باللون الأخضر والمصققة فوق مقعد النناغم
وتحت الأوتار والتي تمتد مباشرة من الفرس الى ما تحت النافذة الصوتية
الكبيرة اسم راحة . أما هذه النافذة الصوتية الكبيرة O فتسمى شمس(٥)
في حين تسمى النافذتان الصوتيتان الصغيرتان oo والموجودتان تحت
الشمس الكبرى . بالقرب من الزوايا للرقعة بالشمسيات(٦) . أما الجوانب
الكلية للشمس فيطلق عليها اسم يلات(٧) . وفي النهاية فانهم يطلقون على
ريشة المزف P اسم راحة(٨) ان كانت هذه عبارة عن رقاقة من خشب .
أو ريشة النمر . اذا كانت حبيقة ريشة نمر .

الهوامش :

(١) مجموعة الآنية والأثاث والآلات . وتنطى اللوحة AA الفصول السبعة من الباب الأول من هذا المجلد . أما اللوحة BB فتغطي الفصول الستة الأخيرة . في حين تغطي اللوحة CC الأبواب الثاني والثالث والرابع . ملاحظة : مقياس الرسم الخاص بالآلات يبلغ بصفة عامة ثلث الأصل . أما التفاصيل فقد أوردناها بالحجم الطبيعي .

(٢) هذه الكلمة هي جمع لكلمة مصفود . ولا تطلق إلا على الأوتاد التي تتخذ شكل قرص صغير على هيئة ردار . أما الأنواع الأخرى من الأوتاد . مثال تلك التي لها شكل البيور (مطرقة ذات رأسين) فتسمى أوتاد والمفرد وتد . أما تلك التي لها شكل عرمي فيطلق عليها اسم ملاوى .

(٣) جمع كلمة حرق بمعنى قلب . انظر شكل C .

(٤) أوتار والمفرد وتر . وهي تقابل كلمة Corder عندنا . ولا تسمى بهذا الاسم سوى الأوتار المصنوعة من معى الميوان . أما تلك المصنوعة من النحاس الأصفر فتسمى . سلاك أو تل . وإن يكن المصريون لا يلجئون إليها لط في صنع الآلات الموسيقية التي يستعملونها . بحيث لا تراها إلا في الآلات التي يمزف عليها الأتراك واليونانيون واليهود . الذين يقطنون مصر .

(٥) مأخوذة من كلمة شمس . وهي كلمة معربة .

(٦) وهذه الكلمة أيضاً مشتقة من كلمة شمس . وتقابل كلمسة Solaire عندنا .

(٧) والمفرد بارة (وهي وحدة العملة المصرية زمن الصليبيين) .

(٨) انظر اللوحة AA الشكل ٣ .

البحث الرابع

المكاشات التي تصنع منها الأجزاء السابقة ، وشكل
كل جزء منها ، ووصفه ، ونسبته الى غيره من
الأجزاء ، ووظيفته - خلافاً للاجزاء

تصنع البنجاح D من خشب الجوز . وهي مقبوبة الى الخلف ،
وتشكل مع المنق C زاوية تبلغ ٥٠ درجة . اما الجانب E فمجنون في كل
اتساعه ، ويبلغ مسك الأجزاء الجانبية نحو ٦ مم . وينقسم هذا المسك في
كل طول هذه الأجزاء الجانبية الى قسمين عند منتصفه بفعل شبكة من خشب
القيقب المسقول ، مغلقة ، ويبلغ عرضها ملليمتر واحد (١) . اما الوجهان
الجانبيان X فيتكون كل منهما من جزئين : أحدهما وهو الأكبر عرضاً ،
يبلغ عرضه من ناحية الأنف ١٦ مم ، ويبلغ هذا العرض عند قمة
البنجاح ١١ مم فقط . اما الجزء الآخر فيشكل اطرافاً يحيط بكل الجزء
السابق ، بكامل طول البنجاح . ولا يزيد عرضه عن ٧ مم . وينقسم هذا
الجزء بدوره الى قسمين بفعل شبكة من الخشب ، تمتد بكامل طوله . وهي
مغلقة ، وتماثل في شكلها تلك الشبكة التي سبق أن أشرنا اليها (٢) . وعند
وسط الوجوه الجانبية X نجد الأربعة عشر ثقباً . والتي يصب كل ثقب
منها عن الآخر بمسافة ١٤ مم . والتي يمر من خلالها الأربعة عشر وتدا
والتي تحمل الأرقام من ١ الى ١٤ . والتي تركيب عليها الأوتار (٣) وتغطي
لوحة صغيرة من العاج . وهي التي لا نرى سوى شكلها في الشكل ٧ كل
طول التمركز (اطراف الأوتار) . وكما هو الحال بالنسبة للتمركز . فان عرض
هذه اللوحة يبلغ ٢٩ مم . في حين يبلغ ارتفاعها ٢٣ مم . وينقسم امتداد
الوجه فيما تحت البنجاح الى رقع صغيرة . فهناك أولاً رقتان طويلتان
تتكونان بفعل إحاطة الجانبين اللذين تحدثنا عنهما من قبل . واللذين يبلغ

عرضها بالمثل ٧ ملليمترات . ثم مع الاتجاه نحو مركز الوجه ٧ . وقريبا من التبيكتين السابقتين مباشرة . وعلى كل جانب . يوجد شريط من خشب *Salvia-Lauda* يصل عرضه الى ٦ مم فوق البنجاح D . ٤ مم عند الاقتراب من نهاية الأخير . وقريبا من كل واحد من هذين الشريطين او الرقعتين . مع الاتجاه دائما نحو المركز . توجد شبكة من الحاج يزيد عرضها قليلا عن المليمتر . ويتفرع هاتين الرقعتين شريطان من خشب الاكاجية الأبيض . أحدهما على جانب . والثاني على الجانب الآخر . وعرضهما غير متساو إذ يبلغ عرض أحدهما نحو ١٠ ملليمترات . في حين يبلغ عرض الآخر ٧ مم . ومع ذلك فإن هذا الطول . في هذا وذلك من الشريطين يبدأ في التناقص تدريجيا . وبشكل غير ملحوظ حتى لا يزيد بعد على ملليمترين . ثم يقبض هذين الشريطين كذلك شبكتان صغيرتان من خشب الليبون يبلغ عرضها ملليمتر واحد . وأخيرا . فتعد الوسط تماما توجد شبكة من خشب سانت لوس عرضها مساو لعرض التبيكتين او الشريطين السابقين . ولأدى كل هذه الشبكات او الفراغات الى قطعة صغيرة من خشب الاكاجية الأحمر . يبلغ سمكها نحو ملليمترين . وتوجد مباشرة تحت لوحة الحاج .

أما الأوتار ٥ (٤) فهي من خشب الزعرور . ويبلغ عددها أربع عشرة . كما سبق أن أوضحنا . ويغترف كل واحد منها قلب لثدي في سكة ذيله (٥) ليس الأوتر من خلاله .

وأما المنق (او اليد) . فمسطح عند أعلاه أو عند مقدمته ويحجب في أسفلها أو في الخلف . ويتكون وجهه العلوي من قطع متصلة ومغلقة . ووسطه (٦) عبارة عن فصل كبير من الحاج يبلغ طوله ١٦٠ مم ويبلغ عرضه من أسفل ٣٦ مم . ثم يأخذ هذا العرض في التناقص تدريجيا مع الارتفاع حتى لا يعود يبلغ أكثر من ٢٨ مم . ويحاط هذا الفصل العاجي بطائر صغير

من خشب سانت لوسى . كما يحاط هذا الاطار بدوره بشبكة من العاج .
وتتطلى سافتا العنق ، وكذا الجزء الواقع مباشرة تحت الانف بشرطين من
خشب سانت لوسى . وفى اسفل التصل الكبير المصنوع من العاج توجد
للمعدة من خشب الاكاجية تشكل متوازى مستطيلات عرضه ٤٥ سم وارتفاع
قدره ١٤ سم . تحوطه شبكة من العاج هي بمثابة اطار له . وبعبارة
ذلك ، الى اسفل ، توجد شريحة صغيرة من خشب الأبنوس تمتد ٥٢ سم
فوق اعتماد العنق . اما ارتفاع هذه الشريحة فيبلغ ٧ ملليمترات ، واسفل
ذلك نجد شريطا من خشب سانت لوسى عرضه ٣ ملليمترات . وكل واحد
من وجهى العنق فى نفس مستوى الفرس . اما اسفل العنق لمصنوع من
خشب الصندل ، وهو ينقسم الى ثلاث عشرة رقعة ، يملئ النى عشر خيطا
من خشب الليبون تمتد بكل طول هذا الجزء من الآلة الموسيقية . ويرجع أن
هناك جزءا من العنق لا نراه لعل لأنه يفضّل أو يندمج فى جسم الآلة .
وهذا الجزء الذى يبلغ ارتفاعه بالضرورة ٤٥ سم على الأقل ، يشكل بلا جدال
نوعا من دنف أو تلة تلتصق عليها الشلوع عند اطرالها .

اما الانف 8 فمن العاج . حزت بها سبعة أزواج من نتوء صغيرة ،
تهببت فيها الأربعة عشر وترا ، متزوجة (اثنين اثنين) لتحول بين كل منها
وبين أن تتزحزح من اتجاهها الخاص بها .

اما مقعد التنانيم A فهو قطعة واحدة من خشب الصنوبر . ناعسة
وملبسا ، بالقدر الكافى ، ولكنها غير مطلية بأى طلاء . وتمتد لنحو ١٨ سم
فوق العنق .

ولما القسسيات O, O, O لعاثية . ويسدحها بشكل تام سمك مقعد
التنانيم . ويبلغ قطر القسمة الكبيرة O ١٠٨ سم ، اما قطر القسمتين
الصغيرتين O, O فلا يتجاوز ٣٢ سم .

والرقعة (٧) هي قطعة الجلد الأخضر اللون ، والتي تلتصق فوق مقبض التناسل ، والتي تشكل من هذه المقبضة مسافة ١٥٨ مم ارتفاعا به ١٠٤ مم عرضا ، بقعا من الفرس .

وذوايا أعلى الرقعة مبنوية ومضطبة من كل جوانبها على شكل اسنان ذئب . وقريبا من الفرس . تجاه الفراخ الذي يتصل بين كل زوجين من الأوتار ترى فوق الرقعة كلبا أو ثلاثة صوتية صغيرة (شمس) مثقوبة كلية في منتصف مقبض التناسل . وحيث تشكل الأزواج السبعة من الأوتار ستة لأصوات (فراخات) فيترتب على ذلك وجود ست شمس صغيرة (٨) في هذا المكان .

وتصنع الفرس ٤ من خشب الجوز ، وتكاد تشبه فرس الجيهار عندنا ، وتختلفها سبعة لأزواج (١٤) من القلوب ، تمر من خلالها الأوتار ليتم ربطها .

كما تصنع الأوتار ٣ من عصى الميوان ، وهي تختلف فيما بينها قليلا في درجة السمك . فيما للتفصيص المتباينة التي ينبغي أن تصدر عنها ، وهي تربط بالأوتاد وبالفرس على شاكلة أوتار الجيهار عندنا .

أما الجزء المصنوع من الجسم الرنان أو ما يسمى بالقصعة فيتكون من واحد وعشرين شلعا من خشب الكيقب ، يفصل بينها عروق شريطا من خشب مائت لوسى . وفوق الشطين الأخيرين - وهذا أصغر الشطوع - تدهش مقبضة التناسل (٩) .

ولاخفاء اتصال مقبضة التناسل بحواف القصعة ، أي بالجزء المصنوع من الجسم الرنان ، أو ربما للحيولة دون أن تنفطر أو تنفك مقبضة التناسل فله شطيت كل جوانبها بشريط أزرق من القطن عرضه ١٤ مم ، لصق نصفه

فوق القصعة بينما التصق نفسه الآخر بالقصعة نفسها (١٠) .

وفي الجزء السفلي من القصعة ، والذي تنتهي عنده الأضلاع متجمعة ، توجد حلية من خشب الليبون ، تغطي من هذه الناحية طرف الأضلاع وتصلو لنحو ٨١ سم فوق ارتفاع الضلع الأول بالقرب من نقطة التناغم من ناحية الجنب وناحية الشمال على حد سواء . وتغطي هذه الحلية في جزء منها بحلية أخرى من خشب سانت لوسى ، التي تمسك هي الأخرى متجاوزة امتداد الحلية الأولى بنحو ٥٤ سم بارتفاع هذه الأضلاع نفسها (١١) ، وإذا تأتى هذه الحلية لتكون في وضع متساو مع القصعة فإنها تكون نتيجة لذلك مائلة ، بدورها ، بشرط من القطر الأزرق ، ويبدو أن هذه الأشياء تستخدم فقط بغرض تثبيت الأضلاع ، ولكي تزيد من متانة الجزء الذي تحمل عليه الآلة ، عندما توضع في وضع الوقوف .

وكذا ما خططنا خطاً موازياً لهذه العمود يبدأ من الطرف x من البنجاح تجاه أسفل الآلة على شكل B فيستبد أن طوله يبلغ ٧٢٦ سم ارتفاعاً ، فلذا ما قمنا بامتداده بدءاً من الأنف S حتى نقطة Q في خط مستقيم فإن طول الآلة في هذا البعد لن يتجاوز ٦٧٧ سم ، مما يعطينا ٢٩ سم ، قرأنا بين الجزء الأكبر ارتفاعاً من البنجاح وبين الأنف .

ويبلغ طول العنق من الناحية F ٢٢٤ سم ، في حين يبلغ طوله بالقرب من الأنف ٤٩ سم ، أما عرضه بالقرب من الجسم الرنان ، في امتداد المقعد L فيبلغ ٦٥ سم .

كما يبلغ صندوق الجسم الرنان في أكبر عمق له ١٦٢ سم .

أما مفيد التناغم في الامتداد المحصور بين النقطة Q والامتداد L فيصل إلى ٤٢٣ سم ، أما أقصى اتساع لها ، أي على مسافة ١٣٥ سم من

النقطة D فيبلغ ٢٥٠ مم ، ويبلغ هذا الاتساع عند منتصف ارتفاعها ٣٣٩ مم . أما عند ثلاثة أرباع ارتفاعها ، قريبا من جانب العنق ، فلا يزيد هذا الاتساع عن ٧٠ مم .

ويمتد الأنف بمعرض يبلغ ٤٧ مم .

ويبلغ عرض البنجالة ، مقبلا بالقرب من الأنف ، ٤٦ مم ، ولا يبلغ طوله عند طرفه ، في نفس البعد ، سوى ٢٨ مم .

ويأخذ عرض المود في التناقص على العنق في اتجاهي العرض والعنق ابتداء من مسافة الـ ١٢٥ مم من نقطة D حتى الطرف الأكثر ارتفاعا من البنجالة ، كذلك فإنه يتناقص في هذين الاتجاهين في مدى الـ ١٢٥ مم مع الاقتراب من النقطة D . ومع ذلك فإن هذا التناقص ، ورغم أنه أكثر الحدارا وأقل مدى عنه إذا ما اتجهنا نحو الطرف الآخر ، سواء بسبب من قلة الاتساع الذي يتبقى ، أو لأن مدعني الآلة وهو يوسع تدريجيا ينتهي به الأمر بأن يتحول إلى خط يكاد يكون مستقيما .

ولأن ، قد اتجهنا من تقديم أبعاد سمسات الرقبة ، فلا يتبقى علينا إلا أن نصف الريشة P ، تلك التي لم نذكرها بكلمة واحدة حتى الآن .

تصنع ريشة المزف ، والتي تسمى بالمرية زخنة (١٢) أو ريشة النسر من فصل صغير من رقاقة خشب أو من ريشة نسر . وحسن يغلطها المازف من ريشة نسر ، فلا بد أن يقطع منها الجزء الجاف الذي يوجد في أصل القصبة بطول ٨١ مم . كذلك تنزع عنها كل المادة الإسفنجية ، وتكشط جيدا بواسطة مدية أو سطر . ثم تشطب وتعود من عند طرفها ، وفي النهاية لا يترك فيها شيء . يمكنه أن يغمس الأوتار أو يعلق بها مما يؤدي توقيع من يقوم بالمزف على هذه الآلة الموسيقية .

ويصنع ثلاث الحدود بقدر من المتساوية يستحق منا فيه أن نتوقف
ههنا (١٦) ، فشكله عند الحلاقة يشبه تمام القبة شكل الآلة نفسها . وهو
مصنوع من خشب الصنوبر مقطى بجلد من الخور مصبوغ باللون الأحمر ،
وعُطِن من داخله بورق مصبوغ بطريقة بدائية خضسة باللون الأحمر
كذلك ، ويتشكل الجزء القريب من الخارج ، المجوف من الداخل Δ ، وللمعد
لاحقوه ظهر الجسم الرنان من الانفلاق معجسة ، وتلتصق هذه الانفلاق
وتلتصم ببعضها البعض على نحو طيب حتى أننا لا نسمع أدنى اثر لها من
خلال الجلد الذي يكتسوها . وكل الجزء المجوف من الغلاف ثابت ، أما الجزء
المسطح والمعد لاحقوه خضسة الآلة فينقسم الى ثلاث قطع احداهن فقط
وهي A ثابتة ، وهي كذلك القطعة السفلية والتي ترتفع حتى ٢٧ مم أسفل
القممات الصغيرة ، أما القطعتان الأخرى فإن لهما كرتان ، وأولاهما C
تصل بالأول بفصل خصلتين صغيرتين . يمكن عن طريقهما قلبها أو تعصها
حسب الحاجة ، وهي تكسو الآلة ، أسفل القممات الصغيرة BB ، وهو
٢٧ مم ، وحتى ارتفاع قطعة البنجال . ذلك أنها بعد أن تطبق حتى تأخذ
شكل الحلق تعود لتستعرض من جديد عند النقطة d ، لتغطي الجزء من
الغلاف الذي يضم البنجال ، ولابد أن تكون سمكتها كبيرة عند يكمي لأن
يسرع ، ليس فقط هذا البنجال ، بل والصالحين ، التي تبرز بنحو
٢٧ مم الى الخارج ، على النحو الذي نراه عليه في الشكل ٢ . أما
السدادة g فلها حواف ثالثة ، بزاوية مستقيمة عند x كما ترتفع بمقدار
١٥ مم ، وتغطي عند انقلابها القسم المرفق من الجزء المجوف والثابت h الذي
يضم البنجال . وتنتهي الحافة السابقة بالوجه l ذلك الذي يوجد بوسطه
مزاج له ذبيرة يدخل في بداية اللسان k عند ترك الجزء d عندما يناد
وقع الجزء C - بعد أن تكون قد انقلبت بالبطانة j - لتستند عند d
على حده السدادة نفسها .

الموصلات :

- (١) أنظر الشكل ٢ .
- (٢) أنظر الشكل ١ الوجه X .
- (٣) أنظر الشكل رقم ٢ حيث رُسمت المصالحير طبقاً لترتيب الأوتار وترتيب التلميحات في الالتفاف النقي .
- (٤) أنظر الشكلين ١ - ٢ .
- (٥) اضطروريا لتقديم هذه الملاحظة إذ أننا بصدد ذلك سننقل عن بعض الآلات الموسيقية التي تصنع مصالحيرها على نحو مغاير وتربط أوتارها بطريقة معقدة .
- (٦) أنظر الشكل ١ .
- (٧) تصنع هذه الرقعة من قطعة جلد مأخوذة من أسفل بطن السمكة المسماة بالعربية بـ *بيلس* .
- (٨) أنظر الشكل ١ .
- (٩) شرحه .
- (١٠) شرحه .
- (١١) شرحه .
- (١٢) أنظر اللوحة ٨٨ الشكل ٣ .
- (١٣) أنظر الشكل ٤ .

البحث الخامس

عن الالتفات النفسى فى المود

وعن ضبط نغماته . وعن نظمه الموسيقى

سوف يكون الأمر بالمثل عسيرا . طويلا ومرهقا . لو أننا حاولنا تفسير الوضع الفريد الذى تأخذه لوتار الصود . وكذا توضيح ترتيب النغمات التى تكون اثتلاله النفسى . دون أن نستعين بصورة تجعل من هذا كله أمورا محسوسة تدركها العين . ولهذا السبب . فقد طمنا أنه قد كان من الاولف أن نقدم هنا رسما للبنجاف وللأوتار بالإضافة الى اشارة للنغمات التى تحدثها .

أما الأرقام التى وضعناها بين المصانير . والاشارات الموسيقية الواقعة قبالتها على جانبى البنجاف فتدل فى الوقت نفسه على وضع الأوتار المربوطة الى المصانير والترتيب الذى تشغله فى التألف النفسى لآلة الصود وكذا الأنغام التى يأتى بها كل واحد من هذه الأوتار . وحتى يمكن القارى من تصور ميكانيزمات التألف النفسى بشكل أكثر وضوحا فقد اطلقنا خطوط الأوتار عن طريق خطوط أخرى من النقط . وفى نهاية هذه المخطوط . كررنا مرة أخرى الرقم الموافق للترتيب الذى تشغله النغمة التى يحدثها الوتر والتى عبرنا عنها بنقطة أو اشارة التألف التى ترى أسفل البنجاف . وبهذه الطريقة فإن العين تستطيع أن تسترشد بهذا الرسم فى تتبع الأمر بدءا من المكان الذى يربط فيه الوتر بالمصنوعة . حتى الأنف التى يتخذ عنده الوتر الوضع المخصص له . حتى تصل الى اشارة النغمة التى يحدثها الوتر .

ويمثل الشكل التالى البنجاف بأوتاره . مصحوبا بالنغمات أو الاشارات الموسيقية المرتبطة بالأوتار . وبالنغمات التى تحدثها هذه

الأوتار . والتي يتكون منها - أى من هذه النغمات - التألف النفسى لآلة
العود . أما الأرقام التي نجدها بين الإشارات الموسيقية والصفائح فتدل على
الترتيب الذي جاءت عليه الأوتار ليسا يتعلق بالتألف النفسى .

وهكذا نرى :

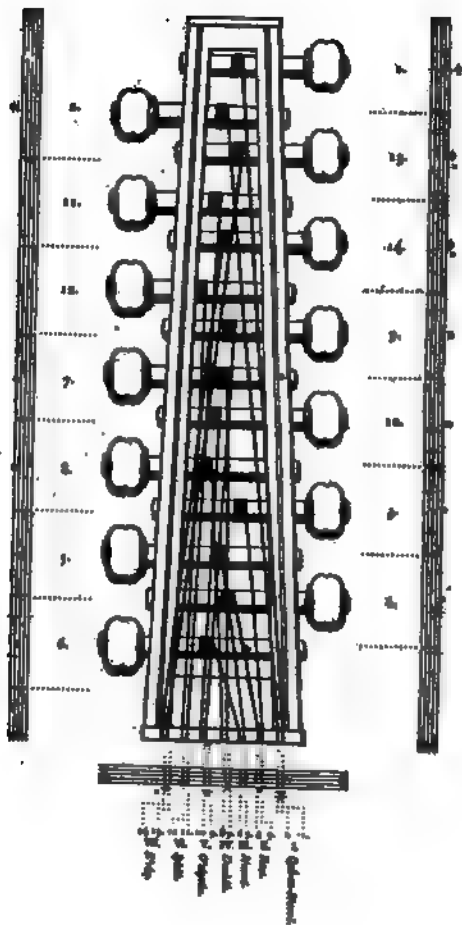
أولاً : أن كل واحدة من النغمات السبع تؤدي بواسطة وترين .

ثانياً : أن هذه النغمات جميعا قد التفتت في رباعيات وخماسيات
وسباعيات ، سواء عند الصعود أو عند الهبوط .

ثالثاً : أن النغمة الأكثر انتفاضا أو غلظة تفضل هنا الموضع الذي
تفضله النغمة الأكثر جهارة أو حدة . أى نغمة الزير (وهو أدنى الأوتار)
لى جميع أنواع الكمان . على اختلافها . لدينا .

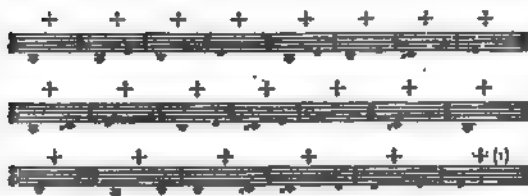
رابعاً : أن الوترين اللذين يؤديان النغمة الأكثر غلظة هما من بين
الأوتار جسيما . أطولها . وأنها بالتالى مربوطان بالصفائح الأكثر تراجعا نحو
طرف البنجالة .

خامساً : أن من الأمور البالغة الغرابة . والبالغة الأهمية . والجديرة
بالملاحظة في الوقت نفسه . هو أن الائتلاف النفسى للعود يشتمل على كل
النغمات الناتجة عن التقسيم الوتر الى أجزائه القاسمة الأساسية والبدئية .
مع فارق طفيف يجمع بين المزاج الذي يتطوّر العرب عند استعمالهم لنظامهم
الموسيقى . وفى واقع الأمر فإن لديهم تلك النغمة الثمانية التي تشكل
طبقا لتقسيم الوتر . القاسمة التي توجد فيما بين النغمة الناتجة عن نصف
طول الوتر نفسه . وتلك التي تصدر عن الطول الكلى لنفس الوتر . وباتباع
هذه القارنة على الدوام . فيما بين الأجزاء القاسمة للوتر في طوله الإجمالي .
وفى النغمات التي تحدثها هذه الأجزاء . نجد لدينا الخماسية الناتجة من



ثلاثي طول الوتر . والرابعة التي تنتج عن ثلاثة أرباعه . والثلاثية الكبرى التي تصدر عن أربعة أخصاصه . والثلاثية الصغرى عن خمسة أخصاصه . والستاسية الصغرى عن خمسة اثمانه . والكبرى عن ثلاثة أخصاصه . والسباعية الصغرى عن خمسة اتمساعه . ونفسه المقرار التي تصدر عن ثمانية اتمساعه .

أمثلة



ومع ذلك فأننا لم نقل بأن من الأمور الهامة أن نلاحظ النسب أو العلاقات المختلفة لهذه النغمات فيما بينها لجرد أن نطالع الائتلاف في آلة المود . فكل النسب أو العلاقات التي تنتجها التقسيمات الرئيسية للوتر . وأما كذلك لأننا نجد ما هي تنقسمها جيدا . فتشير الى رابطة صاعدة بين النظام الموسيقي العربي . والنظام الموسيقي الذي وضعه جى أوزو Gal Arzo لدرجة يستحيل عليها ألا تكون على عين تام بأن أحدهما قد أدى لنشأة الآخر . أو أنها على الأقل قد اشتقا كلاهما . من مصدر مشترك . وفي الواقع . فأننا نجد النظام الموسيقي الذي ينتج عن نسب أو علاقات النغمات في ائتلاف آلة المود على النحو الآتي :

الترتيب أو النسق الدياتوني للأنغام في الاختلاف النقي لآلة المود



ولا تملأ هذه السلسلة من النغمات بمقتضى ثمانية ثلاثية ، لأنها
تختلف اختلافا طفيفا ، أو لا تكاد تختلف على الإطلاق ، عن السلم الموسيقي
الذي تكون طبقا للنظام الموسيقي عند جى أرزو . حيث لا يتكوّن هذا السلم
إلا من النغمات الست الدياتونية التالية ، ذلك أنّ النغمة mi لم تضاف
إلى هذا السلم إلا بعد ما يزيد على مستعمالة عام بعد جى أرزو ، أي منذ
ما يقل عن مائتي عام ، على يد موسيقي يدعى لومبر *Lombro* .

السلم الموسيقي طبقا لنظام جى أرزو



وبمعنى آخر ولفحيت لا يحتمل أن يكون المصريون المحدثون والعرب
قد تأقوا هذا النظام الموسيقي عن الأوروبيين ، وحيث يرجح كثيرا - من
العكس من ذلك - أن يكون الفن الموسيقي منذ سقوط الامبراطورية
الرومانية قد عانى - في أوروبا - من نفس القدر الذي قاسته منه بقية
الفنون الحرة والعلوم ، بمعنى أنها قد أصبحت لغورا باطلا ، منسية مهجلة ،
في الوقت الذي كانت فيه هذه العلوم والفنون نفسها تزدهر وتحظى بأكبر
قدر من الاهتمام والنجاح على يد العرب ، الذين يصفون دوما وكان علوم
الافريق ولغوتهم قد وجدت عندهم الملاذ الآمن ، فقد ينتج من ذلك أن هؤلاء
العرب ، حين بسطوا فتوحاتهم إلى أوروبا ، كما كانوا قد فعلوا في الشرق ،

وخصوصاً حين سيطروا على جزء كبير من إيطاليا ، قد أمكنهم أن ينفثوا
 هناك مع ما يندوه من بطور المعارف الأخرى . معلوماتهم عن الموسيقى^(١) ،
 وبالتالي فهناك محل للاعتقاد بأن هذا التشابه بين السلم الموسيقى عند
 العرب وعندنا ناتج من أن جي أرزو - الذي عاش في وقت كان عرب
 المشرق قد سيطروا فيه على الجزء الأكبر من أوروبا الشرقية والوسطى - قد
 نشر سائرهم وأذاعها حتى تمتها إيطاليا ، بدلاً من حياض النظام القديم
 للموسيقى الإغريقية ، تلك التي كانت قد فقدت سطوتها وتخلت عنها حتى
 الكنائس برغم المحاولات الصوب التي كان يملأها كلا من سان أمبرواز
 S. Ambrose وسان جريجور S. Gregoire للتذكير بها . ومن
 هنا ، على الأقل ، نستطيع أن نحس - كما قلنا - ويقدر أكبر من
 المقبولة ، استقرار ذلك النظام المهيمن الذي نتجته اليوم في الموسيقى ،
 ذلك أنه لو لم يكن النظام الموسيقي (الإغريقي) عندنا قد بات نسياً
 منسياً ، لما كان هناك ما يفرقنا قط على أن نهيئ نظاماً آخر ، مادام نظامنا
 الأول قد كان أكثر بساطة وأكبر وضوحاً وأفضل قياساً وأشد سهولة ،
 وفي الوقت نفسه أحسن اكتمالاً من كل الأنظمة الموسيقية المنتجة اليوم
 سواء في أوروبا أو آسيا وأفريقيا ، حيث كان هذا النظام يتكون من سبع
 نغمات دياتونية هي : سي ، دوت ، ري ، مي ، فا ، سول ، لا ، دون تحريف
 من أي نوع ، وهي النغمات التي يستطيع أعضاها والصادها بشكل طبيعي ،
 في حين أن سلمنا الحالي : دوت ، ري ، مي ، فا ، سول ، لا ، سي ، دوت ،
 فالنغمة سي تبدو لنا ، بل هي في الواقع وعلى الدوام ، جافة ، ولذاها
 صبر مفر ، مما تكن العادة التي جعلتنا مرتبطين بهذا الترتيب السليم
 والذي لا يخلق مع أية مسيرة حارمونية طبيعية .

إن كل هذه التعديلات والتحريكات في الفن الموسيقي تعود - دون

جدال - الى الحسابات الخالقة لبطليموس واقلبيس وثيون الايزيى ... الخ ،
من اولئك الذين قد عن لهم - حين تولوا جل سهم الى مادة الانعام اكثر مما
اولوها الى تأثيرها في الميلودى - ان يحللوا ويقسموا هذه النغمات الى
فواصل . وعلى ان يقسموا ويفرغوا الفواصل المستقرة والمنتهمة منذ زمان
لا تميمه الذاكرة . وذلك بقصد مضاعفة اعدادها . وحتى يكونوا منها لواصل
جديدة يجهها الميلودى الجميل . العروضى والمخير . عند القضاء . وبهذه
الطريقة لقد قلبوا كل شى . وغموا كل شى . حتى بات النظام الموسيقي
القديم على ايديهم مجهولا لا سبيل الى التعرف عليه . بل كذلك غير قابل
لفهم والاستيعاب . كما حملوه لافقا بشكل كل لرابطة القريبى الحسنة التى
كانت تربطه بشكل وثيق بغن الخطابة وقواعد الشعر . وبالتالي بقواعد
الانشاد والبلاغة والالقاء الشعرى . وانتهى الامر بهم بالا يتراخىوا ويطغى عنهم
التفاهم فيما بينهم . من هذا السديم . وهذه الفوضى . ولا ينبغي ان يخافنا
العيب في ذلك . جاء الى الوجود هذا النظام الخالى للموسيقى العربية . كما
ان هذا النظام . طبقا لكل الشواهد هو الذى اتخذ منه جى آرزو النموذج
الذى نتبعه ومحتديه الآن .

ولقد حان الوقت . الآن . كى نعطى الى وصف وشرح آلة موسيقية
اخرى . وعلى هذا فلا ضيف بعد ذلك . بخصوص آلتنا هذه . سوى مثال
اخر . كىما نعطى فكرة عن الجمل الموسيقي . وتبيين الملابس . والتعريف
بالاسماء العربية بالصوتات والنغمات التى يتكون منها اتلافها النفسى . وهو
ما لم نعمله فى الأمثلة السابقة . خشية ان تكون بذلك نشئت الانتباه عن
الأمر الذى كانت هذه الأمثلة . تشكل موضوعها .

المحول الموسيقي (٢) للمود

وتعريف اللبس الخامس

١٩٤. *Quatre-Mus.*
A vide. *Indes.* *Delap.* *de melle.* *Assoluto.*

١٩٥. *Quatre-Mus.*
A vide. *Indes.* *Delap.* *de melle.* *Assoluto.*

١٩٦. *Delap.*
A vide. *Indes.* *Delap.* *de melle.*

١٩٧. *Indes.*
A vide. *Indes.* *Delap.* *de melle.*

١٩٨. *Indes.*
A vide. *Indes.* *Delap.* *de melle.*

١٩٩. *Indes.*
A vide. *Indes.* *Delap.* *de melle.*

٢٠٠. *Indes.*
A vide. *Indes.* *Delap.* *de melle.*

أما مدى أو مساحة النضات التي يمكن الحصول عليها من هذه الآلة فهي نفسها مدى ومساحة نضات الجيتار الأتاني . وإن يكن التنوع في المود أكبر كثيرا . حيث أنه لا نحده قط أربطة كما في آلات اللبس الأخرى (الوترية) . من هذا النوع .

الهوامش :

(١) كثير من هذه المقامات أو النغمات مخرف وبالأغ الضعف مثل المقامات من سي ١٤ إلى لوت ٥٤ . ومن لوت ٥٤ إلى ري ٢٤ . ومن ري ٢٤ إلى فا ٣٤ . وتوجد مقامات مشابهة على نحو قريب في البيانو القيثاري لدينا . وقد نستطيع تقدير هذه المقامات في نسبة ٩ : ١٠ على غرار الفاصلة التي نطلق عليها اسم مقام صغير . وإن لم تكن هذه النسبة دقيقة قط ، ولهذا السبب فقد آثرنا أن نهمل هذا التمييز بدلا من أن نقوم به على نحو تلغصه الملة ، إذ كان ينبغي علينا ، حتى تأتي بتقييم دقيق ، وحتى لدلي على هذه الملة ، أن نخل في حسابات قد لا تكون مناسبة هنا .

(٢) لا يجهن أحد أن الخلفاء العرب ، حتى بسطوا فتوحاتهم في العالم القديم ، قد نفروا فيه ، في الوقت نفسه ، العلوم والفنون التي كانوا يمجسولها والتي حيلا لها سبل الازدهار . في كل مكان اهتمت سطورهم اليه . وقد هذا ابن سينا ، الذي كان يعيش في زمن جي أورو ، وابن رشد ، الذي عاش في القرن الثاني عشر ، خالدين بفعل المؤلفات الرائعة التي جادت بها قريحتهما ، والتي ترجمت كلها على وجه التقريب إلى لغات أوروبا العلمية ، ولا بد أن كل امرئ يعرف كيف نال المبدأ الفلسفي ، والمفسر للدين لابن رشد كلاما حاكلا في إيطاليا ، ولما تكال قد جلبه هذا المبدأ لصاحبه في سلطنة المغرب . وبسكفور من يجهلونه أن يرجعوا إلى قاموس Bayle تحت كلمة Averroes ، وبالإضافة إلى ذلك يمكن الرجوع بخصوص ذلك السيب الجندى للنظام الموسيقي الجديد ، الذي وضعه جي أرو ، وكذلك عن روعة النظام الموسيقي القديم عند الإغريق فيما كتبناه في بحثنا حول التناقل في الموسيقى وفي الفنون التي كانت تتخذ من المحاكاة النغرية موضوعا لها ، الباب الثاني ، الفصلان : الأول والثاني .

(٣) في اللغة العربية يسمى الجدول الموسيقي لآلة ما ، وكذلك سلم المقامات : طبقة .

(٤) تدل الأرقام الرومانية هنا على ترتيب النغمات ، التوافق النغمي لآلة النرد .

الفصل الثاني

عن زيل الطينون والكثير من التراكبي ١٢٠

البحث الأول عن الطنبور بصفة عامة

يطلق عادة في الشرق اسم طنبور على صنف من الآلات الموسيقية له بعض شبه آلات الماندولين عندنا ، ان لم يكن فهما يحصل بالشكل على النواصير ، فعل الآلة ، بالطريقة التي جيزت بها هذه الطنابير^(١) وبالأصلوب الذي يمزج به عليها . وتصنع أوتار هذا الصنف من الآلات من المعدن ، كما هو الحال في أوتار الماندولين . وكما هو حال هذه الآلة الأخيرة كذلك فإن آلات الطنبور ملاصقة ثابتة تتكون من قلوب عديدة ، أحدثت في وتر صغير مصنوع من صم الحيوان ، وتضارب هذه القلوب إلى بعضها البعض بصفة حرك المنق حتى لا يحتاج لها أن تتراخي ولا أن تنزلق . ولا أن تفل مكانها بأية كيفية . وأخيرا فإن هذه الآلات توضع على غرار الطريقة المعبودة في العزف على الماندولين ، ويتم ذلك عن طريق ريشة عزف صنعت من قطعة خشب ملساء ، أو جاءت من الجزء الجاف من ريشة النسر .

على أن ما يميز الطنبور بصفة خاصة عن الآلات الموسيقية الأخرى هو ما يلي :

- أولا : أن المنق والبندج لا يشكلان سوى ساق واحدة عمودية .
- ثانيا : أن البندج صنعت بدلا من أن يكون أجوف ، مسطح عند المقدمة مستدير عند المؤخرة .

ثالثا : أن النواصير شكل مطاير ذات رأسين ، مستديرة عند طرفي رأسها .

وأما : أن نصف عدد هذه الصافير قد وضع في المقدمة ، أما النصف الآخر فموجود على الجانب الأيمن ، في حين لا توجد صافير قط لا على الجانب الأيسر ، ولا أسفل الطنبور .

خلاصة : أنه ليس لهذه الصافير قط تقرب عند الذيل تمر من خلالها الأوتار وتمسك بها .

ساقضا : أن الأوتار تربط خارج البنجات ، ولا تبتدىء عند الذيل ، وإنما تربط فوق رأس الصافير مع تمريرها بالتبادل على هذا الطرف وذلك من طرفي الرأس المزدوجة مكونة شكل صليب سان أندريه X ، ثم تلف حول الذيل حيث يتهيأ الصانع على هذا النحر عند اعتدائها .

وعلى هذا ، يكون المسجيون والرحالة قد خلطوا على سبيل الخطأ بين الطنبور والعود والكتيابة والجيثار والقيثارة ... الخ ، لأنهم لم يتفحصوا بالقدر الكافي من الانتباه الآلات الموسيقية الشرقية . ذلك أن هذه الآلات الأخيرة ، في الفرق ، مزودة بأوتار لم تصنع من المعدن وإنما من عصى الحيوان ، كما أنها غير مزودة بملابس ثابتة ، وبإختصار لأن ليس بها شيء يسترعى الانتباه من تلك الأشياء التي تميز الطنبور ، بل أن البعض عمل غير أساس كاف ، قد ظنوا هذا الطنبور من نوع الطنابير نفسها التي لدينا ، وقد لطيف بأن هذه الأنواع من الطنابير لا ترى في مصر إلا بين أيدي الأتراك واليهود والأروام ، وفي بعض الأحيان في أيدي الأرمن ، لكنها لا ترى قط في أيدي المصريين .

ولا يمكن تطبيق كل هذه الملاحظات على كل الآلات الموسيقية من هذا النوع ، فلن يستوجب الأمر هنا ، فيما بعد ، أن نتصق بالشرح إلا للآل الخاصة بأي آلة منها أو المقصورة عليها ، وكما أنها ، جميعا ، بخلاف ذلك ، تلف في نقاط أخرى كثيرة ، فأننا لن نكرر عند وصف هذه الآلات ما نكون قد شرحناه مسبقا ، عند حديثنا عن غيرها من الآلات .

الهوامش :

(١) لا ينبغي لنا أن نخلط قط بين هذه الكلمة طنبور ، وبين كلمة Tambour في اللغة الفرنسية ، وإنما لنجهل على أي أساس استند كاستل Castle حين أعطى للكلمة العربية طنبور المعنى نفسه الذي للكلمة الفرنسية المنبار إليها ، ونحن يكتبها حباتها طنبور Tambour وليس طنبور . باعتبار ذلك اسماً للألات الموسيقية التي نضرب بها تحت اسم طنبور . لكن الأمر المؤكد للغاية لدينا هو أن حبات كاستل لا يتفق قط مع السطح الصالح في مصر . بل حتى في فارس . ولقد كان كاستل يدرك ذلك جيداً ، دون شك . ما دعانا لقراء في قاموسه ذي اللغات السبع ، عند الجذر طنب . برقم ١٨ كلمة طنبور . ثم برقم ١٩ طنبور وطنبار والجمع طنابير ، مما يعني . كما يقول . . أن طنبار والجمع طنابير هي نفس التي ، بخصوص كلمة طنبور في فارس . . . وبمد ذلك . في أسفل الصفحة . وفي الموضع الذي يقدم فيه شرحاً لهذه الكلمة لقراء نصاً لاتينياً مؤداه أن الكيثارة التي تقابل في العبرية كينور أو كنور ، الواردة في الآية ٢٧ من الاصحاح ٣١ من سفر التكوين هي آلة موسيقية ذات عنق طويل ، وطحن مستدير ، وأوتار معدنية وتوقع برقيقة العزف (الآلات الوترية : آلة موسيقية وهي نوع من الآلات وحيدة الوتر . وقد روت بأوتار ثلاثة) وفي كل هذا نجد أشياء تبدو لنا نالصة الدقة وأخرى تتفق بطريقة مدققة مع ما علمناه . فنحن لم نعرف قط آلات من هذا النوع يشاء إليها باسم طنبور . وكلها مصحوبة بصفة تميزاً . كلاهما . عن الأخرى . وهي تختلف فيما بينها في شكل الجسم الرنان وفي عدد وحالة أوتاره . وفي الائتلاف النفس لهذه الأوتار . وهكذا فإن التعريف بواحد من الطنابير المختلفة لا ينطبق بالضرورة على الطنابير الأخرى .

ولهذا السبب ليس هناك من صحيح سوى التعريف الأول لكاستل . أما التعريف الثاني فمفرد في خصوصيته .

(٢) قد يلزم أن يكون الجمع طنابير . ولكننا خضينا . إلا ما كتبنا الكلمة على هذا النحو أن يظن أولئك الذين تعد اللغة العربية غريبة عليهم أننا نبغي أن نتحدث هنا عن آلة موسيقية أخرى . ولقد حدا بنا السبب ذاته أن نسلك هذا المسلك نفسه فيما يتعلق بكلمات كثيرة أخرى .

[في الأصل الفرنسي استخدم المؤلف كلمة طنبور Tambour في المفرد . أما في الجمع فقد كتبت Tambours بإضافة علامة الجمع & إلى المفرد متفادياً كلمة طنابير Tanabyr . ومن هنا كانت ضرورة هذا الهامش في الفرنسية - المترجم] .

البحث الثاني

من الطنبور الكبير التركي ، عن اجزائه ، عن اشكالها
واطوالها ونسب هذه الاجزاء بعضها الى بعض ، عن
والثالث ، وعن الاتساق التام لهذه الآلة الموسيقية

الطنبور الكبير التركي ، آلة موسيقية مرتفعة ، يبلغ ارتفاعها
معا ٢٤٠ سم ، أما ارتفاع العنق والبنتال وجها ف يبلغ المتر ١٥٥ سم ،
في حين يشكل صندوق الآلة وفرسها الجزء الباقي والذي يبلغ بالتساوي
٣٢٥ سم (١) .

ويمكن ان ينظر الى صندوق الآلة من وجهين مختلفين : الأول وهو
الجانب القبل ، ويحيط نصف كرة ، وهو الوجه اللاحق أو الظهر ، ويسمونه
بالمرية (العابية المصرية) شعور (٢) أما الثاني فسطح ، وهو الوجه الأول
أو الأمامي ، ويسمونه في المرية وجه (٣) .

أما القصب (٤) ، أو الجزء القوس ، والذي يتجاوز شكله شكل نصف كرة
في الطنبور التركي ، مصنوعة من خشب بالغ الجمال ، ضارب الى الصبغة ،
مستول ومعرق ، ومزودة الكثيرة العدد ، والموزعة بشكل بالغ الرقة ذات
لون اسمر يدرج الى الصفرة ليعود وكأنها معروقة . ويتكون هذا الجزء
مبدئيا من تسعة السلاع كبيرة (٥) وتبدأ من تحت ، عند موضع التحام العنق
بحجم الطنبور ، وتستطيل حتى تبلغ الطرف المقابل تماما من الصندوق في
شكل D ثم تنحني معتركة في نقطة واحدة ، تخفى بملقمة ذيل
القوس T (٦) . وهكذا يحصل طولها كل اعتماد قوس الصندوق في

ارتفاعه بدءا من A حتى B . ويبلغ عرض كل واحد من هذه الأضلاع ٥٤ م عند قمة المنحنى الذى يشكله ثم يضيق أكثر فأكثر كلما اتجه نحو الطرفين الأعلى والأدنى . يقب الأضلاع التسعة السابقة مباشرة ، وبالقرب من سفلة التناهم . فسلمان آخران يوجد كل واحد منهما على جانب من الجانبين . وهما مصنوعان من الخشب نفسه الذى صنعت منه الأضلاع التسعة الأولى . وإن كانا على عكس هذه . فهما أقل عرضا عند قمة انحنائهما ثم يضيقان متسعين بالتفريج حتى يبلغا مستوى السفلة . ويبلغ أقصى عرض لهدى الضلعين نحو ٤١ م فى حين يبلغ أدناه . فى أنضيق جزء منهما . نحو ٢٧ م . وهما . على غرار الأضلاع التسعة الأولى . يبدآن من تحت نقطة النعام المنق ويستطيلان متدبرين تحت الجزء من الفرس الأكبر اتساعا . تلك الفرس التى تنبسط أسفل الصندوق حيث ينتهى الضلعان متلاصقين .

والجانب الأمامى المسى وجهه . والذى نطلق عليه نحن اسم شمس التنظلم كامل الاستدارة فى الجزء العلوى من الصندوق . ويبلغ قطره نحو ٣١٨ م . وهو مصمت وليست به شمسات ومخرب بعض القوى . مما يسهل مجالا للظن بأنه يتكىء داخليا عند المركز على دعامة صغيرة نسميها نحن القروح وهى التى تطويه هذا الخشب . ويتكون هذا الوجه من أربعة ألواح من خشب الصنوبر تغطى امتداده كله ارتفاعا . والتى لا تتجاوز جسيمها . فى أقصى عرض لها ما يزيد على ٢٥٣ م . أما بقية الوجه فيسقطه من كلا الجانبين . قطعة صغيرة من خشب الأكاج . وتزدان كل قطعة منها . فى الجزء الأطول منها . أى فى ذلك الجزء الأكثر بعدا عن المحيط . بشرطين طويلين من الصدف المخل بالؤلؤ . عرض كل منها ٦ م بارتفاع يصل إلى ١٨٠ م . وينتهى لوحا الصنوبر الموجودان فى الوسط بذيل يستند نحو أسفل المنق فوق الجزء A وحتى مسافة ٨٦ م وتوجد فى هذا الجزء حلية من الصنف ملبسة

فى سبك الخشب . فوق ملاء من الشمع الأسيانى . تملأ به كذلك الفواصل الفارغة لهذه الحلية . وعند الطرف المقابل من هذا الوجه (مشقة التناغم) . فوق الفرس مباشرة . توجد كذلك حلية أخرى على هيئة نصف مخروط ناقص مقسوم عند قطره الصغير . وتنتهى قمة منحناه بزائوية . وهو مصنوع من قطعة واحدة من الصنف يبلغ عرضها ٤٣ سم . تفتقر لها ثمانية ثقوب متممة الزوايا . يسما جسيما - كذلك - شمع أسيانى مصهور .

وفى أسفل الحلية السابقة . عند الالتحام المقصدة بالاضلاع الأخيرة من الجزء نصف الكروى . تلتصق حامله الأوتار أو المصط المسماة بالعربية . كرسى . ويتكون هذا الكرسي من قطعتين . أحدهما بالة مدببة نسبيا نحن بدليل الكرسي . وتصنع هذه من خشب الأكاجية المدعون بالاسود . والتي يبلغ مساحتها عند قاعدتها ٦٣ سم . أما الأخرى فتشكل عند قاعدة الآلة الموسيقية . فى شكل لا تتواءم مسودا بخلاف صغير من خشب الأبنوس

تثبت فى سبكها أربعة أزواج من الثقوب لتتم بها الأوتار وتربط فيها . أما الجزء الباقى من هذه القطعة فمسطح متآكل الحواف . ويمتد الى أهل الجزء نصف الكروى من الصدوق . وينتهى فى شكل مدبب . تماما فوق الموضع الذى ألصقت اليه من قبل الاضلاع التسعة الكبيرة . ولعل هذا الجزء المصط أو الكرسي يقوم بدعم الاضلاع وفى الإبقاء على تماسكها ملتصقة بعضها ببعضها الآخر . أما الجزء الثانى من الكرسي فيكسوه نصل صغير من وقادة خشب تثبت بالمثل بدلس المعدن من الثقوب التى تررر من خلالها الأوتار ٤

وبعدا من الكرسي وحتى قاعدة المنق . لصق خريط من القاب أو البوص . على كل جانب من جانبي مشقة التناغم . وبكل طول اتصاه بالاضلاع . مما يؤكد هذا الالتحام ويدعمه . كما أنه يحول دون أن ينفرد عقد هذا المقعد أو أن يتزعزع عن موضعه (٥) .

لما العنق B (أ) فسطح من أعلا . أى من ناحية الأوتار . ومستدير من أسفل . ويبلغ عرضه ٤٩ سم بالقرب من الكرسي و ٢٥ سم عند الأنف . وتوجد مزالي أو حروز صغيرة بكل طول العنق . وفى جزء كبير من البنجالة على الجانب الأيمن . وعلى بعد ١١ سم من الجزء المسطح . وهو شىء نلاحظه كذلك فى كل الأنواع الأخرى من الطناير . ويتكون العنق أساسا من ثلاث قطع . أولاها B . وهى من خشب الران . وتشكل هذه القاعدة التى ينبغى لها أن تتوغل فى جسم الآلة . ويصلو الجزء الخلفى منها بمقدار ٩٠ مم . وفوق السطح الأمامى لهذه القاعدة يلتصق ذبلا لوحى الصنوبر الخاصين بوسط الوجه (مشد التناغم) . وفوق حذين الذيلين تثبت الخلية الصدفية التى أشرنا إليها من قبل . تلك التى توضح الحد الذى ينبغى أن يتوقف عنده ارتفاع قاعدة العنق هذه . أما القطعة الثانية فتشغل كل الجزء الدائرى من العنق التصيق بالبنجالة كله C . وهذا الجزء كله مصنوع من قطعة واحدة من خشب سانت لوسى . متداخلة بالقاعدة B . ويبلغ ارتفاعها ٩١٧ مم أما الجانب المسطح منها فمفرغ على عمق ٩ سم بكل طول العنق المستد بين B و C . ويمتلئ هذا الفراغ بالقطعة الثالثة المصنوعة بالمثل من خشب سانت لوسى . وهذه القطعة (الثالثة) مسطحة ليس لها من طول إلا اعتداد الجزء المفرغ الذى أشرنا إليه لتونا . وهى تملأ كل عمق الفراغ حتى مستوى سطح البنجالة وسطح الكساعة B . ويوجد فيما بين القطعتين الثالثة والثانية . ومن الجانبين . شريط صغير من خشب الصنوبر . ولعل هذه الرقعة نفسها تشغل كل عرض العنق فى المساحة التى تكسوها القطعة الثالثة . وهو أمر لا نستطيع التأكد منه إلا إذا فككتنا هذه القطعة . وهو ما لم نجد من الضروري أن نعلمه .

وفى كل الفراغ الواقع بين الأنف ومقدمة التناغم ينقسم العنق كلية

ال خانات تسمى بالعربية : مواضع العساقين^(١) . وتتكون هذه الحالات من شرائط مكونة من خمسة أطواق أو ثلاث خنجر وتر رفيع مأخوذ من ملى الحيوان تملأ كل منها الأخرى على نحو يكاد يكون لصيقا . حول العنق . ويبلغ عدد هذه الشرائط ستة وثلاثين شريطا . وبالإضافة إلى ذلك توجد خانة أخرى عبارة عن قطعة صغيرة من الجراء الصلب والمزق من ريشة نسر . الصلت فوق مشمة التناغم على مسافة ٢٩ مم من الشريط الأخير المأخوذ من وتر من ملى الحيوان . مما يجعل المجموع سبعا وثلاثين مشما .

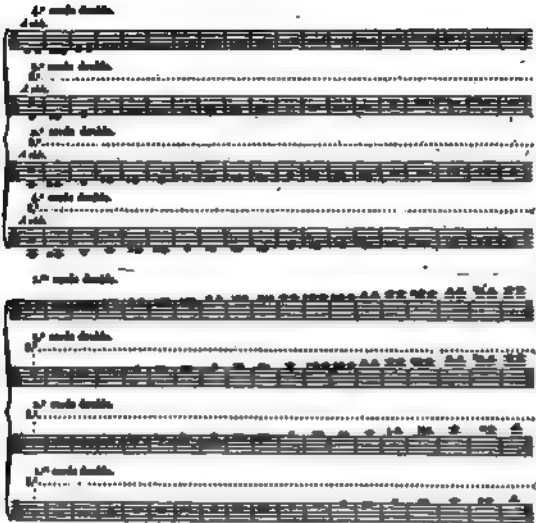
وهناك قطعة صغيرة من خشب الأكاجية تكون الأنف وهذه توجد لصيلة بالقطعة الثالثة من عنق البنجال . وفوق هذه الأنف توجد أربعة أزواج من ثلوب شتيلا العنق مهتمة استقبال الأوتار .

وقد سبق أن استعرضنا الانتباه إلى أن البنجال وهو ما نسميه نحن Chevillat ليس سوى امتداد للقطعة المستديرة أسفل العنق . أما إذا ما نظرنا إلى البنجال في حد ذاته وبعبارة عن بقية الأجزاء فسنجد أن ارتفاعه يبلغ ٢٠٧ مم بما في ذلك الطرف العاجي الذي يشكل نهاية له والذي يوجد أسفله . وعلى بعد خمس مليمترات أخرى توجد دائرة صغيرة صنعت من الأخرى من العاج ملتصقة بالخشب . وعلى امتداد يبلغ ٢٩ مم ينتهي بالأنف نجد فوق البنجال ثمانية حزات طويلة مهتمة استقبال الأوتار وتسهيل مرورها من تحت حلقة نسيها مشمة الأوتار تتكون من ثلاث عمرة لفة من وتر رفيع للغاية من النحاس الأصفر . ووظيفة هذه الحلقة شد الأوتار فوق البنجال أو بالأحرى الإبقاء عليها في الحزات الصغيرة التي تدخلها لجذبها وخطفها حتى تحل بهذه الطريقة فوق الأنف . ولولا ذلك . لكانت الأوتار - حيث هي قد ربطت خلف البنجال ستظل بعيدة للغاية عن العنق . ولما كان بطورهما أن تحمل فوق الأنف . وهو ما كان سيحصل من العزف عليها أمرا بالغ الصعوبة .

أما الأوتار أو المصافير (١٠) فيبلغ عددها ثمانية . وهي مصنوعة من خشب الأكاية . وهي ما نطلق عليه نحن اسم Cheville . وقد بينا شكلها في بداية هذا الفصل . كما بينا المكان الذي تشغله . وبذلك لم يبق لدينا ما نضيفه حول هذه النقطة .

أما ريشة العزف لهذه الآلة الموسيقية فهي رقاقة من الخشب الأملس وتسمى زخنة (١١) . وهي رقيقة للغاية ويبلغ طولها عادة ٩٥ سم أما عرضها فيصل إلى ١١ سم . وأما الطرف الذي توقع به الأوتار فعلمارى عند سطحه بطريقة لا يستطاع معها الاحساس ببروز زواياها .

ومن جهة أخرى فإن الائتلاف النفسى للطبوع الكبير التركى لا يقتصر إلا على أربع نغمات مختلفة . بل حتى على ثلاث . ذلك أننا لا ننظر إلى النغمات المتساوقة (أى التى فى التساوى) والتى توجد فى أوكتاف (وحدة ثمانية) النغمات الأولى باعتبارها أنفاساً مختلفة . وفى هذه الآلة . كما فى السود . تشغل النغمة الأكثر انخفاضاً أو سفلة نفس الموضع الذى تشغله الأوتار التى تصدر عنها النغمات الأكثر جهازة أو رقة (الزير) فى آلاتنا الموسيقية . أما النغمة الأشد حدة فتأتى بعد ذلك على درجات متصاعدة من الناحية التى نطمع فيها الطنانة (اللحن الرتيب) . وفى الموضع الذى كان ينبغى أن يشغله الطنان توجد نغمة مزدوجة من الثمانية الدليظة (الحفيضة) التى للنغمة المادة التى تسبقها . وعن طريق ترتيب النغمات فى هذا الائتلاف النفسى . نجد النغمة الثانية فى الثلاثية الصغيرة فوق الأولى وتكون الثالثة فى طبقة أعلى من الثانية . كما توجد الرابعة فى تساق مع الثمانية الحفيضة التى لثالثة .



وكل شيء منا يكاد يجعلنا على أن نجزم أننا هنا لقاء شكل جديد من المجاديس ، ونأسف لأنه ليس بقدورنا أن نعرض الآن كل البراهين التي تؤمنس عليها هذا الرأي . أما أسفنا هنا فسببه أن مثل هذا الرأي يستحق أن نلعل عليه على قدر ما يبدو لنا أن كثيرين من المؤلفين ، سواء بين القدماء أو بين المحدثين ، ليست لديهم فكرة دقيقة عما كان يطلق عليه ، في الأزمنة القديمة ، لفظ مجاديس *Magades* . بل على العكس من ذلك ، فإن الفروخ الحافظة التي لديها عنها هؤلاء المؤرخون قد أبدتنا عن الحقيقة بأكثر مما تساعدنا على أن نستشفها . . .

ولقد طلت الخالوية - وقد خدعتها التفسيرات الفاسدة التي قدمت عن كلمة مجاديس *Magades* عن طريق الفسحاء الاغريق أن هذه الكلمة هي

اسم علم لآلة موسيقية ، فذكروا (١٦) - مستندين الى حسمهم شهادة الكمان
الذى يقول : « دع هناك المجاديس » ، وشهادة سوفوكليس الذى يذكر كذلك
فى مسرحيته فامبراس أن البقتيس Pectis والقيثارة والمجاديس والآلات
الموسيقية التى توقع (بالرقصة) عند الافريقى هى تلك الآلات التى يمد
ميلودياها الأعذب وكما ولما ، وكذلك شهادة ألكريون ، الذى يسوق دليلا
على ذلك الأبيات التى يقول فيها هذا الشاعر : « أئى لو كاسبى ، اننى انفسه
على المجاديس ذات العشرين وترا ٠٠٠ الخ » . وقد ظن آخرون أن المجاديس
قد كانت هى نفسها البقتيس ، لا يذكر مينابتيوموس فى كتابه « من
الفنانين » أن سافر التى عاين قبل ألكريون قد اخترعت فى وقت ما كلا
من البقتيس والمجاديس ، ولأن أريستوكسينوس يذكر أن القسم كانوا
يشبهون بمصاحبة البقتيس والمجاديس بدون أن يستعملوا ريشة المزف ،
كما ظن فريق ثالث أن هذه الآلة هى نفسها البسالترىون (السنطير القديم)
مؤسسين عقولتهم هذه على نص وجدوه فى رد أبوللو دروس على رسالة
أريستوكليس يقول فيه : « ان ما نسميه الآن بسالترىون ليس نسموه
مجاديس » ، وقد يكون هناك محل للاعتقاد - استنادا الى أسباب موثوق
بها - أن المجاديس هى نوع من القيثارات ما دام أرتيمون فى بحثه عن دراسة
ومحاولة فهم الأسرار الباطنية ، الكتاب الأول ، قد كتب يقول ان تيموتئوس
من ميهيتئوس* ، حتى زاد من عدد أوتار القيثارة حتى يصنع المجاديس له
أسمى عليه بالزوم من قبل أهل لاكيديمونيا ، وأن هؤلاء قد أوشكوا أن يغفلوا
الأوتار التى أنشأها الى هذه الآلة ، لولا أن قام أحد الأشخاص ، فى اللحظة
نفسها التى أوشكوا فيها أن يغفلوا ذلك ، بإظهار رسم لأبوللون وهو ممسك
فى يده بقيثارة مزودة بالممد نفسه من الأوتار .

ويؤزم فريق رابع أن المجاديس هي نوع من آلة الناي لأن الشاعر أيرن من خيرس عند حديثه عن الناي اليندي مجاديس يقول : « ان الناي اليندي مجاديس يسبق الصموت » بل ان اريستاخوس ، الذي يصفه باينتوس الرودى (من رودس) بأنه نبي مقدس ، إذ كان يتصدق مسانئ واحاسيس الفسراء ، يقول هو نفسه عند تفسيره لهذا البيت من الشعر ان المجاديس كانت نوعا من الناي ، وان يكن هذا الرأى :

- ١ - مضادا لرأى اريستو كسينوس فى مؤلفاته عن اصحاب الناي ، وفى كتبه التى ألفها عن اصناف الناي والآلات الموسيقية الأخرى .
- ٢ - مناقضا لرأى اريخستراتى الذى وضع كذلك كتابين عن أصل الناي .

- ٣ - ضد رأى فلبيس الذى وضع بالمثل كتابين من أصل الناي .

- ٤ - وفى النهاية ضد رأى يوفوديون الذى يغيرنا فى بحثه عن ألعاب القلزم أن المجاديس هي آلة وترية قديمة ولم يمتدح - فى رأيه - إلا فى زمن متأخر للظرة أن تغير شكلها واسمها مع إطلاق اسم السامبيقة Sambyka عليها .

ولا جدال فى أن ليس هناك ما هو أكثر غموضا . كما يتراه لنا لأول وهلة ، من تنازع الآراء هنا . ولو لم تكن لدينا مصادر أخرى تمينا على تبديد الحيرة التى يتركها فيها هؤلاء المؤلفون ، لانحصارنا داخل التراجمات مضطربة أو لوجب علينا أن نلزم الصمت . كما ظل غيونا يصل حتى اليوم . لكن شكوكنا تتلاشى ، وتطرح الحقيقة بكل جلالها حين تقابل وتقاوب بين هذه الشهادات وشهادات آخرين ، عبروا عن أنفسهم بشكل أكثر موضوعية من سابقيهم (١٤) .

فالكاتب التراجيدي ديجين في مسرحيته *Sémios* لم يخلط قط
بين المجاديس والبقتيس حين يقول: إن نسوة ليديات وبالقرينات *
عندما كن يخرجن من مساكنهن في جبل تمول * حيث يقطن قريبا من النهر
الذى يصب عند سفح هذا الجبل * كن يذهب إلى غاية مكنمة ليحتفلن بهياما
على انغام البقتيس واللينارة ثلاثية الزوايا التي كن يعزفن عليها * فيما وراء
العنق (أي عنق الآلة الموسيقية) مع جملهن المجاديس تطن * .

كذلك يعبرنا فليس *Phylis* من ديئوس في مؤلفه عن الموسيقى
أن المجاديس تختلف من البقتيس * ذلك أنه بعد أن يقوم بالمصر الآتي :
الفينيقية * البقتيديس * المجاديس * السامبية * الإيابة * الكلبيان *
السنداسية * القيثارة تساعية الأوتار - يضيف قائلا : إن الآلات
الموسيقية التي لم تكن تنشد عليها سوى قصائد الهجاء (الإياسب) كانت
تسمى الإياسبية * وإن تلك التي لم تكن تدخل قصائد الهجاء في مجالها قط
والتي أصاب التحريف وزلها الإياعي كانت تسمى كلبيان * أما ما كان
يسمى مجاديس فهي تلك الآلات التي يتكون نالها النغمي من نغمة ثمانية
عند تكرار طرب أو ميلودي المتشدين أو المفتين * .

ويذكر تريشون * في كتابه التسميات أو الطوائف أن ما يطلق عليه اسم
مجاديس هو عملية أبحاث أو استماع نفستين في الوقت الواحد : أولاها
حادة أو جبهة والثانية غليظة أو خفيفة * وفي هذا المعنى أيضا يقول
الكساندريديس في مؤلفه *الغناء المصلح* : * ساسمكم النغمة الكبيرة
والنغمة الصغيرة من المجاديس * وهو ما ينبغي أن نفهمه على أنه التنظيم
المجبهة والغليظة * .

* من أمثال باكتريا في آسيا الصغرى *
* نحوي روماني قديم *

أما بنسار في مؤلفه حثيثية من أجل هيرودس فيذكر أن الكوم تد اطلقوا اسم المجاديس على غناء الجاوبة الصوتية ، لأن هذا الغناء يتيح سماع نغمتين متقابلتين يشبهان نغمتي أصوات الرجال وأصوات الأطفال ، أى على النغسات المضادة أو المقابلة .

كذلك فإن فرينيكوس في فينيقياته ، كان يسمي الأغنيات من هذا النوع بالأغاني المشككة من نغسات ضد صوتية ، أى نغسات مضادة أو مقابلة .

ومن جهة أخرى يقول سوفوكليس في مؤلفه عن أمال ميسيا * أن غالبية الميديين كانوا يترنمون بالغنيات تتكون من نغسات مجاوبة أو مقابلة ، يؤدونها على آلة البكتيس ، ثلاثية الزوايا .

وفي النهاية فإن أروسطو يقول في مسأله ، القسم التاسع عشر ، السؤال الثامن عشر : لماذا لا يستعملون في الغناء سوى تألف النغسة الثنائية وحده ؟ والجواب أنهم هنا ، يمجسون ، وأنهم لم يستعملوا - حتى الآن - ثنائيا مخالفا . ولئن نظى هنا لأبعد من هذا في تتبع الروايات المهمة لئلاية ، والتي يقدمها أروسطو جوابا على هذا السؤال : لكن الشيء الذي انتهينا من تقديمه يكفي كى - يتطابق مع شهادة المؤلفين الآخرين ويؤكدنا . وبالنسبة لنا . . يحيل ما كان قد بدأ غامضا بالضرورة إل بالغ الواضح .

وحيث لم تكن المجاديس شيئا آخر سوى غناء يؤدى في النغسة الثنائية (الأركثاف) ، سواء كان ذلك مصاحبا للصوت البشرى أو لآلة موسيقية . لأنه لاكثر من محتمل أن يشار كذلك ، تحت اسم مجاديس ، إل كل نوع من الآلات المتواصلة ، بطريقة تقسم ، في الوقت نفسه ، نغمة خطيطة (غلظطة)

* حكم صقلية في العصر الهلينيستى .

* في آسيا الصغرى .

واخرى جبهة (حافة) . كذلك سوف يسمى بهذا الاسم كل الآلات الوترية.
دب الأوتار المزجوجة الموزونة في النخبة الثمانية (الأوكتاف) . فيما يتصل
بملاقة أحد الوترين بالآخر . وذلك بقصد تمييزها عن الآلات التي لم تزود
الا بأوتار بسيطة (غير مزجوجة) ولا تصغر عنها بالتالي سوى نغمات بسيطة.
اذ يظل هذا النوع من الآلات على الموام يحتفظ باسمائه الأصلية . وقد حدث
الشيء نفسه بخصوص النايات المزجوجة التي تؤدي واحدة من نصبتها نغمة
حقيقية . في حين تؤدي القصبة الثانية النغمة الجبهة . وعلى هذا النحو
- بلا جدال - كان الفلاوت (الناي) المجددس التي يحدثنا عنه القصار
أيون من خيوس . وعلى هذا فقد كانت كلغة مجاديس تطلق أحيانا على
القيثارة . وأحيانا أخرى على البكتيس . وأحيانا ثالثة على الباربيتون . ورابعة
على البساتريون . وخامسة على الناي . طبقا لما كانت هذه الآلات قد اعتمدت
بطريقه تبصليا تردد . في وقت ما . النغمتين المختلفتين والمتماثلتين . على
شاكله النغمتين المتين تكونان الثالغ النغمتين للثمانية (الأوكتاف) .

فلذا كان الأمر كذلك . ملنمذ لأن لقراءة النصوص الأولى التي ذكرناها
في البداية . والى كان القصص منها أن نقيم الدليل على أن المجاديس كانت
آلة خاصة . تختلف عن الأخريات . لو تشبه هذه أو تلك من هذه الآلات .
ولسوف نرى بوضوح أن هذا الرأي لم ينهض الا فوق ذلك الضموض الذي
استخدمت به كلغة مجاديس عن طريق بعض المؤلفين . وهو ضموض ينقشع .
كما لا بد لنا أن نجس . ما أن نأخذ في قصصه عن قرب .

ولعل الأمر كان يقتضى منا أن نضلل في جعل أطول حتى نبرهن
بشكل أكثر إيجابية على أن الطنبور الكبير التركي . هو في الواقع أيضا .
من نوع تلك الآلات التي كان يطلق عليها اسم مجاديس في المصور بالفلسف
القدم . ولهذا السبب . فلعل الأمر كان يتطلب منا أن نبين ما كان عليه .

في كل المصور . استخدام الآلات المجاديس . وإن لتأكد ما إذا لم يكن هذا
الاستعمال قد ناله التغيير قط وإن ترجع إلى أصل هذا الاستعمال .
ونتبع التطورات التي أتت به عند التسرب المختلفة . وأن
نحاول اكتشاف الأشكال المتباينة التي اتخذها منهم . وأن نبحت في
الفترة الزمنية التي أمكنه فيها أن ينفذ إلى مصر ٠٠ الخ . لكن ذلك كان
سهل على هذا - فيما هو مرجح - إلى بعيد . كما كان من شأنه أن يدلنا
مرتبين إلى الخروج عن موضوعنا . وفي النهاية ، فلا يحسن في كثير . في
هذه اللحظة . أن نعرف ما إن كان اسم المجاديس مشتق أو لا يشتق من
اسم مبتكره ماجدوس . وما إن كان هذا الرجل يمتس أو لا يمتس إلى
تراثها . وما إن كان أيجون أو شخصاً آخر عمو الذي عاد مرة أخرى
لاستخدام المجاديس القديم . وما إن كانت المجاديس الأولى هي من نوع
التبادلات المثلثة أو هي صنف من أصناف آلات البلقيس (١٥) . أو هي نوع
من الداي . لكن الشيء الذي لم نذكره نستطيع أن نعطي أنفسنا من القيام
به ، فهو أن نقرر كل ما كان ضرورياً حتى نعطي فكرة عامة عن التطور
الكبير التركيب . وحتى نعلم الرأي الذي كونه لأنفسنا من نوع الآلات
الموسيقية القديمة التي ينسب إليها . على نحو ما بدأ لنا .

المصطلحات :

- (١) انظر اللوحة AA . الشكل .
- (٢) ظهر . وهذا الجزء لا يمكن رؤيته في الشكل (الرسم) .
- (٣) وجه . وهذا الجزء هو ما نراه في الشكل .
- (٤) انظر شكل ٦ .
- (٥) تسمى الاضلاع بالعربية بارات . انظر ما سبق (شكل ٦) .
- (٦) انظر شكل ٦ .
- (٧) يوجد مثل هذا القربط في كل الطناوير القرنية الأخرى .
- (٨) انظر اللوحة AA شكل ٦ .
- (٩) كلمة مواضع جمع لكلمة موضع . وتسمى المحل أو المكان . أما
دساتين لجمع لكلمة دستان أي ملمس . وهكذا يكون معنى كلمة مواضع
المسكنين . أماكن الممس . وكلمة دستان فارسية الأصل .
- (١٠) المفرد ولد .
- (١١) انظر اللوحة AA شكل ٣ .
- (١٢) يطلق على التألف النفس بالعربية اسم قسب . وعلى النضات
المثاقلة اسم متكسبات . والمفرد متناسب (كذا) .
- (١٣) اضطررنا أن نعيد مرة أخرى هذه الإشارة الموسيقية الجديدة
للاشارة إلى النغمة الوسيطة بين الرافعة x والرافعة x في مثال هذه
السلاسل من النضات .
- (١٤) يكاد يكون كل ما نورد هنا منقولاً عن آتينايوس
Delpe (مادة الفلاسفة) et XIV, Cap IX. p.
- 631, 635, 636, 637 et 638, Lagdani
- (١٥) يشمل نوع التيشارات الثلاثة الزوايا آلات الهارب . وكذا
التيشادات . وكل الآلات الموسيقية الأخرى من هسفا النوع . أما البقنيس
فكانت تشمل كل الآلات التي تعزف بواسطة القوس . أو توقع بواسطة
ريشة العزف .

الفصل الثالث

بَعْنُ الطَّبْنُورِ الْمَسْكُوفِي "١"

شكل هذه الآلة

أطوال ونسب أجزائها

أطوال ونسب أجزائها

يبدو أن صفة (الفرقى) التى تلتحق بهذا النوع من الطنابير ، تدل على أن هذه الآلة الموسيقية قد ابتكرت فى الفرقى ، أو أن الفرقيين - بوجه خاص - هم الذين استنبطوها ، وأنها نقلت من آسيا إلى مصر ، وحيث يوجد الفرس إلى الفرقى من مصر ، فقد يفهم من المحتمل أن تكون أصل الآلة قد انتقلت من فارس إلى هذه البلاد ، وأنها هناك - فى مصر - قد اكتسبت هذه الصفة التى غدت لصيقة بها .

أما من شكل هذا الطنبور الفرقى ، فإنه يكاد يشبه نصف ليرة من الكمانى ، طويلة ، تميل إلى التسطيح بعض الشيء ، أما أجمال طولها فيبلغ المتر ١٢٦ سم ، وفيما خلا القصعة فإن باقي جسم هذه الآلة مغطى باللون الأسود ، أما القصعة ، أو الجزء المحدود من الجسم الرنان ، فقد صنعت من قطعة واحدة ووحيدة من خشب المدرار ، مطبوعة فى كل طولها بطريقة لا تعرف لها سوى سلك مناسب ، موحد على الدوام ، يبلغ فيما يبدو ، خمسة ملليمترات ، وفى الوقت نفسه فإن هذه القصعة تتخذ شكل ظهر حمار أكثر من أن تكون محدبة ، أى أنها أكثر زاوية منها دائرية . ثم تأخذ فى الضيق كلما اتجهنا نحو قاعدة المنق ، وتلتحم بها من طريق شكل من طرغ (موضع الفرع) ، يشكل نهاية لها ، والذي يمكننا القول بأن قاعدة هذا المنق قد أدخلت فيه ٢٧ ، وبهذا من قمة زوايا هذا الفرع التى تشكل نهاية للقصعة من أعلا ، يبلغ امتداد طول الجسم الرنان حتى أسفل ٤٢٢ سم ، وإلى الجانب الأيمن من القصعة ، وعلى بعد ١١ سم قريبا من القصعة ، وعلى مسافة ١٨٥ سم إلى أسفل زاوية الفرع السابق ، يوجد ثقب

دائري صغير ، يبلغ قطره نحو ٦ مليمترات ، وهو مخروط بسيط في شكله الخشب ، ويبدو أنه قد جاء قصفا على هذا النحو . ذلك أننا نجد شبيها لذلك في الطائير الأخرى . من نفس النوع ، أي في كافة الطائير عدا تلك التي تكشط نطح الطنبور الكبير التركي . فلبعض منها مثل هذا الثقب وإن يكن مكسوا بواسطة لثاف دائري من رقاقة خشب أو من صنف اللؤلؤ . أما الأنواع الأخرى . مثل الطنبور الذي تتناول بهديتنا فيظل ثقبها مكشورا مفتوحا . ولستنا بطادرين على أن نحس ماذا يمكن أن تكون فائدة هذا الثقب . اللهم إلا أن يكون مستخدما كقبعة .

لما مضت القناعم فتمتد طويلا . وتتخشب بعض القى . وهي . شان كسل الطائير الأخرى . مصمتة تملأ من القصبات (٣) . وخشبها من الصنوبر . وتنقسم إلى ثلاث قطع . أكبرها هي القطعة الوسطى . كما أنها تنحني بذيول مستطيل حتى ينسج بالمنق ليبلغ طوله نحو ٢٧ مم أهل زوايا ما يقبضه قصبة . أي فوق المنق . وتحيط بالقصبة في كل محيطها . وإلى القرب من حوافها . نقاط سوداء كبيرة أحدثت عن طريق راس مسبار محس في النار . انحرفت بعض القى . وهي نحتت أثرا فوق الخشب . وتبعد كل نقطة من هذه النقاط عن الأخرى بنحو ٢٧ مم . أو تزيد أو تنقص عن ذلك بعض القى .

وعلى مسافة ٢٢٤ مم من أسفل القصبة . أي عند نحو منتصفها . توجد حلقة صنعت بشكل منفر من نقاط شبيهة بالنقاط السابقة . وعلى مسافة ٨١ مم إلى أسفل هذه الحلقة . نجد حلقة أخرى من أربع نقاط تم إحداثها على فرار الأوليات . ووضعت على شكل صحن . وتزولا عن ذلك بنحو ٤١ مم توجد القرس التي لا يزيد علوها عن ٩ مم . والتي تمتد على القصبة بمرس يصل إلى ٥٤ مم . وهي من خشب الصنوبر . وقد صنعت بشكل بدائي

لا مهارة فيه . وقد اكتفى بتفريغ الجزء الأسفل بعض الشيء عند الوسط .
ثم جوفت قليلا في سبكا عند الاطراف وذلك لتشكيل الاقدام .

وقد صنعت الصق والبنجاء من قطعة واحدة . هي ياتلل من حطب
الصنوبر . دورت من أسفل دون احداث زوايا وسطحت من اعلا . ويبلغ
طول هذه القطعة . يدا من الجزء الزاوى . الذى يلتحم بفرع المشدة حتى
طرف البنجاء . ٧٠٤ مم . وتزدان مساحته المستطعة بعشرين دائرة من
صنف اللؤلؤ . تقع ١٨ دائرة منها على خط مستقيم يمتد حتى وسط هذا
السطح يدا من مسافة ١٦ مم فوق الانف وحتى ١١ مم فوق الذيل الذى
يسم القطعة الوسطى من المشدة . اما الدائرتان الباليتان فتوجدان
متجاورتين تحت الدوائر السابقة . وتطوى هذه الدوائر الشاسي عشرة من
صنف اللؤلؤ لتتقارب تدريجيا . من بعضها البعض . ويزيد انحناء تقاربها
من أعلى الى أسفل . بحيث تكون الدائرتان الأولىان من اعلا على مسافة .
كل منهما من الأخرى . يبلغ ٢٩ مم . في الوقت الذى لا تزيد فيه المسافة
التي تفصل بين الدائرتين الأخرتين عن طليمترين .

ويبلغ عدد الملابس ٢١ ملبسا . وهي تقع الى بعضها البعض على
مسافات غير متساوية . ومع ذلك فقد كبرت هذه المسافات طبقا للنظام
الذى انشئ على اساسه سلم نظام هذه الآلة الموسيقية . وقد صنعت الملابس
الستة عشر الأولى من عقيدات من ممي الحيوان . فحفظت شدة حول الصق .
ويلتصم حوله في بعض الأحيان . اما الخمسة ملابس الأخرى فتلتصق فوق
المشدة . وقد صنعت هذه من نوع من القاب يسمىون بالمريلة للسا
(قلم) (١) . وهو النوع نفسه من القاب الذى يستخذه الشرقيون في
الكتانة . والذى يشذبونه على نحو قريب من الطريقة التي يبرى بها
ريشائنا . ولا يكاد يبلغ قطر اتبواب هذا القاب أكثر من ٧ مم . وهم

يقسموه الى اربعة اجزاء يرفقونها ليصلوها بهد ذلك فوق المسنة .

وتتخذ الفرس على وجه التقريب الشكل نفسه الذى يشتمل لرس الطنبور التركى . وان تكن اصغر منها . وهى من قطعة واحدة من خشب القرانية . وتوجد . بدلا من الثقوب التى تستخدم لشرير الأوتار . ثلاث حزات صغيرة . يبلغ عمق كل منها خمسة ملليمترات . تقسم هذه الفرس الى اربعة اقسام تشبه اربع اسنان . تربط الأوتار بكل منها عن طريق حلقة احدثت عند أطراف هذه الأوتار نفسها .

اما الأنف فقد صنعت من نصل صغير من خشب الليمون ادخلت بقوة فى نتوء ضيق اجمت على مسافة ٦٨ سم فوق المجلس الاول . على هيئة مقنة من اوتار من ملى الميوان .

وبدلا من ان تتكون الحلقة او الحزام . الواقعة على بعد خمسة ملليمترات من الأنف . (وسطلق عليها من الآن فصاعدا اسم خافضة الأوتار) من ثلاث عشرة لفة لوتر من النحاس الأصفر . فانها تتكون من خمس لفات لوتر ولفيق من ملى الميوان . ومسح ذلك . فحيث ان الآلة الموسيقية التى فى متناول يدها ليست جديدة . وان المولد الذى باعنا اياها قد ومبها قبل ان يسلمنا اياها . فمن المرجح ان يكون قد احل خافضة الأوتار هذه المصنوعة من ملى الميوان . محل تلك المصنوعة من النحاس والتى كانت تنقص هذه الآلة . ذلك ان هذا الجزء . فى الآلات الموسيقية من هذا النوع . والتى لم ترمم قريبا . كما يبدو . يوجد مصنوعا من أسلاك من النحاس الأصفر . ولما نتحدث عن النوتات . الطولية الموجودة على أسفل البنجاك والذى تمر من خلال الأوتار تحت الحافضة . فذ ينبغي لهذه ان تكون . بل هى كذلك فى واقع الامر فى الطناير الأخرى . على غرار ما لاحظناها عليه فى الطنبور الكبير التركى . وهى مهيئة . بقدر ما الحافضة لا غنى عنها

لتقريب الأوتار من الأنف . فحيث تربط الأوتار خارج البجاجة . فسوف تكون (هذه الأوتار) بمنزلة بالقة البعد . ولن تعمل قط فوق الأنف .

ويبلغ عدد الأوتار خمسة . أربعة منها من خشب الكسب . أما الوتر الخامس . وهو أدناها . فمن خشب اللبون . ولكل واحد من الأوتار الخمسة عند قمة رأسه . زرار صغير مصنوع من العاج .

ويزود الطربود الشرقي بخمسة أوتار . ثلاثة منها من النحاس الأصفر . وهي تلك الواقعة على الجانب الأيسر . أما الاثنان الآخران . الواقعان على الجانب الأيمن . فمن الخشب . وتوقع لوتار هذه الآلة الموسيقية بريشة عزف هي شريحة رقيقة من الخشب لو هي ببساطة ريشة سر . وإن تكن هذه الأوتار الخمسة لا تعنت . برغم ذلك . سوى ثلاث نغمات متباينة . فتصدر النغمة الحليضة عن طريق الوتر الأوسط وحده . وهو مصنوع من النحاس الأصفر . أما الوتران الواقعان ناحية اليسار فيحدثان النغمة الخماسية مع وتر الوسط . ويحدث وتر اليمين النغمة الرباعية مع وتر الوسط كذلك . وعلى هذا . فإن هناك وترين أحدهما في التساوق النغمي (التساوي) على اليمين وهناك اثنان مثيلان على اليسار . ويطلق في العربية . على الوتر الذي أحد على هذا النحو اسم التساوي . ويطلق على وترين أحدهما بهذه الطريقة اسم . نغمتان متساويتان . مثال على هذا الائتلاف النغمي



ومهما تكن الغاية التي سببو عليها يدية الطنبور العرقى . وكذا اختلاف النفسى ، فإن كلا من هذين ، البنية والاختلاف ، موجودان كذلك فى أوروبا حتى أيامنا هذه . ونجد آلة من هذا النوع فى البندقية ، بل انها تستخدم على نطاق شعبى هناك ، ولذلك فقد لا يبدو باعنا على المحضة أن تكون هذه الآلة ، باكتلافها النفسى ، قد جلبت إلى هذه البلاد ، على يد العرب الشرقيين ، عندما سيطر هؤلاء على غالبية جزر البحر الأبيض المتوسط وعلى الجزء الأوسط من إيطاليا ، أو أن هذا يدل ، على الأقل ، أنه قد جاء وقت ذاع فيه نظامهم الموسيقى ، واتبع فى هذه البلاد ، ويتطابق هذا بالتالى مع ما سبق أن قلناه عن أصل نظامنا الموسيقى الجديد ، الذى وضعه جى أورزو . والىكم واقعة تفيد ، بطريقة لا تقبل أى مرد ، ما نقوله الآن . فبعد إبرارنا على شواطئ مصر ، وبينما كنا فى زيارة للجندرال ميتر ، الذى كان يقيم عند قنصل البندقية فى الاسكندرية ، سمعنا صوت آلة موسيقية كانت مجهولة من جانبنا ، فأبدينا على الفور رغبتنا فى التعرف على هذه الآلة . والى الشخص الذى كان يعزف عليها ، فأخبرنا القنصل بأنه خادمه ، ويطلب منا أمر بحضوره وفى صحبتته آتته . وبعد أن عزف هذا الرجل أمامنا بضعة ألحان من بلدته ، قمنا بفحص خامات وهيئة وبنية هذه الآلة ، فوجدنا كل الجسم والعنق مصنوعين من طرف جريدة قطع بطول ٤٨٧ سم بدءا من نقطة اتصال هذه الجريدة بجذع نخلتها ، ويشكل ارض جزءا فيه ، أى القاعدة التى طر فى سمكها جسم الآلة أو قصعها ، ويستخدم الباقي كعنق ، وقد الصق فوق القصعة لوح صغير من خشب الصنوبر ليشكل القشرة ، وفى أعلا ، فى الجزء الأمامى من العنق توجد الأوتار ، وتبسط هذه الأوتار التى ربطت به ، بعد أن تمر بفرس مصنوعة بشكل خشبي ، لتربط فى عقدة وحيدة أسفل القصعة ، عند المقدمة .

وهكذا تشبه هذه الآلة الطنبور الشرقي سمواه في مبنائها أو في شكلها بدرجة كبيرة ، فجسمها بالمثل يتكون من قطعة واحدة مطبوعة في مسكها حتى تتكون القصبة ، وتبدو هيئتها يعضاوية الشكل ، ومسطحة قليلا من أسفل ، ويستطيع جسمها بيسا يميل نحو الضيق من أعلا ، أما أوضاع الأوتار فلا يقل شبيها عن مثيلاتها في الطنبور الشرقي ، كما يتشابه الائتلاف النفسى هنا وهناك كذلك ، ما دام وتر الوسط هو الذى يحدث النغمة الأشد خفوتا (والأكبر غلظة) ، كما أن الوتر الواقع الى الشمال يعطى النغمة الخماسية مع الوتر الأوسط ، فى حين يعطى الوتر الايسر النغمة الرباعية مع خفيضتها .

ولعل الفرق الوحيد الذى لاحظنا وجوده بين هاتين الآلتين ، هو أن هذه الأخيرة تمزف بالقوس ، فى حين يوفح الطنبور الشرقي عن طريق ريشة المزف (٥) .

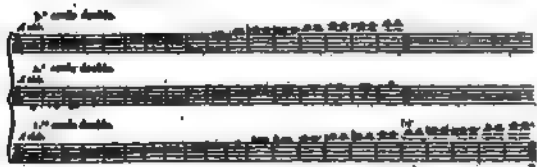
وحيث لم نكن قد شاعدا من قبل آلات موسيقية دوزت على هذا النحو قبل مجيئنا الى الاسكندرية ، وحيث بدأ لنا هذا الائتلاف النفسى غريبا وشاذا ، فأننا ، كىا نتأكد مما أن كان هذا البندقى قد حهر آله على هذا النحو جهلا أم قصدا أم مصادفة ، فقد اقتزعنا أوتارها ، ثم طلبنا اليه أن يعيد تركيبها وأن تأتى معوزة ، وهو ما فعله على الفور دونما تردد أو تخطب ، وحينئذ أيقنا أن هذا الائتلاف النفسى ، مهما تكن غرابته بالنسبة لنا ، قد جاء مع ذلك ثمره للتفكير والقصص ، وعددك كذلك تبينا أنه ينتمى بالضرورة الى نظام موسيقى منظم ، وشسبيته بالنظام الذى اكتشف رامو Ramon مبداء الأساسى ، وأن هذه التضامات هى تلمحات أساسية ، وأنها تنسب الى المقام الدورى ، أو مقام رى صغير ، وأنها تدفق فى إطار نظام متطابق بدرجة كبيرة مع المادى الهارمونية ، وحين سألنا هذا البندقى عما

أوحى له بشكل هذه الآلة أخبرنا أنه توجد في بلد آلات ماثلة وإن تكن
الفضل من هذه صنعا ، وأنه سميها منه كي يسرى عن نفسه قد عكف على
تركيب هذه الآلة التي كان عليها أن تقوم ، بالنسبة له ، في مقام تلك التي
خلفها ورده في البندقية .

وعلى هذا ، فلا بد أن تكون على اتفاق في أن نظامنا الموسيقي قد انبثق
عن نظام أوسع هو نظام الموسيقى العربية ، أو أن علينا (أن رفضنا هذه
الفكرة) أن تفسر كيف ، وفي أي عصر انتقلت إلى هؤلاء العرب مبادئنا عن
الهارموني .

وبانتظار أن تسنح الفرصة لمعالجة أوسع لهذه المسألة ، كي نستطيع
الاعتراضات التي يمكنها أن تكلف حبر عشرة أعمام في هذا الصدد ، أو لكي
نجيب على كل الأسئلة المعارضة التي لن يفوت أحدا أن يجاوبها بهما على
الغور ، فإننا نستعرض الأنظار هنا إلى كل ما يمكن أن يتطابق مع رأينا .

مسألة النغمات التي يمكن الحصول عليها من
الطنبور الشرقي باتباع الملامس الثابتة ، سواء
تلك التي توجد فوق المنق أو تلك التي توجد
فوق مقدمة الآلة



وسنلاحظ أن هذه الآلة لها اثنتان النغمات الحاس ، كما أن لها ،
شأن الطناير الأخرى ، سلبا للاتنام يختلف عن سلم الآلات الموسيقية
الأخرى ، وإن لها ، بالتالي ، شأن كل نوع من هذه الطناير ، ميلوديه

الخاص . وأنه يتقبل بعض مقامات ويستبعد مقامات أخرى ، وسوف نترك
كذلك : ودون جدال ، أن هذه المميزات لم نلقها صريحة ، أو بضم نزوة
(من الصانع أو المازف) ، وإنما قد جاءت بسبب الوظيفة التي ينبغي أن
تقوم بها هذه الآلة . وبسبب التأثير الذي يرد منها أن تعدله . فمن
المعروف أنه كان قد تعددت فيها على . عند شحوب مصر واليونان . فحروب
الدناء كما تعدد الآلات الموسيقية ، التي تلائم هذه وذلك . المرر والحالة
والظروف التي ينبغي لها أن تستخدم فيها . كما أننا نعرف طبعا لما قرأناه
في الدراسات المختلفة التي تناولت الموسيقى العربية أن الفرقين يعودهم
قد وصفوا وحددوا كل هذه الأشياء . وألهم بهموا - على سبيل المثال - أن
هذا المقام يناسب مع المعسارين وأن ذلك يلائم رجال الفرع والقانون
والعلماء . وأن هذا الثالث جدير بطلاب اللغة والمثقة . وأن الرابع يناسب
المرأة . في حين أن الخامس يليق بالمعبد . والسادس للأطفال . . الخ . وأن
مقاما معينة لابد أن يؤدي في وقت بذاته ككفروق الشمس مثلا ، أو عند
الظهيرة أو عند المساء أو نحو منتصف الليل . وفي يوم محدد من أيام
الأسبوع . . الخ . وأن مقاما آخر يلائم وقت آخر مثل بزوغ النهار أو في
التاسعة من الصباح . أو الثالثة عصرا . أو عند صلاة الفجر . أو عند صلاة
المغرب . وفي يوم بذاته من أيام الأسبوع . . الخ . وأخيرا أن كلا من هذين
القسمين ينبغي له أن يحدث آثرا مضافا للوضع الذي يكون من المقيد
فيه أن يكون الإنسان في هذه أو تلك من الظروف .

وهكذا كانت . كذلك ، الأساليب الرئيسية التي نظمت اختصار
الدراسات . وترتيب كتابها في كل آلة بذاتها . من الآلات الموسيقية المختلفة
عند الفرقين .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة AA الشكل رقم (٧) .
- (٢) بإمكاننا أن نكون فكرة من هذا الفرع أملا القصمة ومن الطريقة التي سويت بها العنق أو التحم هذا الفرع بها يرجعنا إلى الشكل رقم ٩ الذي يتكون . برغم انتسابه إلى الآلة المرسومة في الشكل رقم (A) . من إجراء مشابهة التحم بشكل مماثل . وأن تكرر بالطول أقل .
- (٣) يدفعا هذا على النظر بأن الثقب الصغير في القصمة قد يكون في واقع الأمر شمسمة .
- (٤) تعني الكلمة نفسها في الأثيوبية الشيء نفسه . كما نتعرف كذلك على الكلمة ذاتها في الكلمة اليونانية كالاموس Kalamos . تلك التي تعني الأمر نفسه . وكذلك تفعل الكلمة اللاتينية Calamus . وأن يكن من المسير أن نتعرف عليها في الكلمة الفرنسية Châumeau (شبابه) . التي اشتقت مع ذلك من الكلمة اللاتينية السابقة Calamus . ومع ذلك فإن معنى هذه الكلمة . في الفرنسية . يقتصر على المعنى المبدئي الذي كان لها في اللغات الأولى .
- (٥) انظر اللوحة AA . الشكل رقم (١٠) .

الفصل الرابع

حق التفسير البغاري

ينبتنا اسم هذه الآلة الموسيقية انها . هي . مانغولين البشار(١) .
وتكتشف الزخارف التي تزدهم بها والتي حلت بها عن اصلها . ونتعرف
فيها . كذلك . على ميل الآسيويين الجانح نحو الترف والزخرف حتى في
الأشياء التي لا تتطلب ذلك كثيرا . وسوف لا نلزم أنفسنا بأن نشرح
بالتفصيل كل الزخارف التي حلت هذه الآلة بها . إذ يمكن التعرف عليها
في الرسم . على أن نعرف مقدما أن كل ما هو أبيض في الرسم مصنوع من
صنف اللؤلؤ . وأن كل الزخارف التي مثلت بالنقطة قد أحسنمت بطرف
لجنة مديبة من حديد . محمية بالنار . وأن أسنان الذهب التي تبدو باللون
الأسود . حول المسننة . هي من خشب سبانت لوسي . كما لابد أن نعرف
أن طرف البنجال مأخوذ من العاج . وكذلك جاءت قمة رموس الصافي .

والطنبور البنغالي هو أصغر ما عرفنا من أصناف الطنابير طرا .
إذ لا يبلغ ارتفاعه أكثر من ٥٧٨ سم في كل امتداده . أما الجزء المجوف من
الصندوق فلا يتجاوز طوله ١٨٩ سم على ١١٥ سم في أقصى اتساع له .
و ٣٤ سم في أقل هذا الاتساع . في حين يبلغ عمقه نحو ٦٢ سم .

وتصنع قصته . فيما بدا لنا . وكما هو الحال في الطنبور القرقي .
من قطعة واحدة من خشب العودار وإن تكن أكثر تفرقا . ومع ذلك فإن
بعض من ينبغي أن يكونوا أكثر منا معرفة به قد وجدوا أن هذا الخشب
شبيه بذلك الذي يطلق عليه اسم خشب الأزدرخت (وهو شجر زيتة) .
وهو يميل قليلا نحو الاحمرار . كما أنه خفيف الثقل وبه دوائر مركزية
تدور من حول المركز . يشاهدنا المرء بالفة الموضوع في هذا الطنبور .

وتتكون المسننة كذلك من ثلاثة ألواح من خشب الصندوب . يغسل

أجمعا الجزء الأكبر من سطح هذه المشدة ويمتد حتى انحناء أسفل قصبة المنق ١ . بالظفر (٢) الذى يشكل أعلا الجزء الطولى من القصبة (٣) كما هو الحال فى الطنبور القرلى . الذى نحيل اليه فيما يختص بتفاصيل القبطى . أما اللوحان الأخيران من المشدة فيملئان بقية سطح هذه المشدة . مما يقلل من حجم الفراغ المشتمل بين وتر القوس ومحيط المنحنى الممتد بين منتصف ارتفاع هذه المشدة نفسها وأسفلها .

ولسنا بمقادين على ان تقدم فكرة أكثر دقة عن شكل جسم هذه الآلة الا بقولنا انها تقبى حرما ثلاثيا ممتدا لم يترك من أسطحه الثلاثة مستويا سوى سطح واحد . فى حين دور السطحان الأخيران . وبصفة خاصة سطح القاعدة . وكذلك زوايا الضلع المقابل للوجه المسطح . وهو سطح المشدة . وان تكن . حتى هذه . قد حدثت بعضى التغيرات . ويكون السطحان الأخيران وكلا الزاوية المنحرفة التى للقاعدة . مع الضلع المقابل لسطح المشدة . الجزء المحبب . أو قصبة الطنبور البلغارى .

وقد صنعت عنق وينجالي هذه الآلة من قطعة واحدة من خشب القيقب الخشن مصبب اللؤلؤ . أما الفرس فهى كذلك من الخشب نفسه . وان تكن الألف من خشب الأكاج . وتتكون الفرس من سبع عظام أو لفات من وتر من النحاس الأصفر . مضبوطة بشدة حول البنجال على مسافة ٧ سنتيمترات فوق الألف . والفرس هنا قريبة القبة بمثلتها فى الطنبور القرلى مع مراعاة كافة النسب . أما الأوتاد (أو الصنابير) فمن خشب الليمون . وهى تشبه . من ناحية الشكل . لوتاد الآلات الموسيقية الأخرى من هذا النوع .

وليس للطنبور البلغارى سوى ثلاثة عقر ملمسا . جاءت على شكل

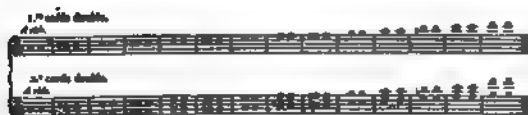
أوتار من صم الميوان ، وقد شفت الستة الأول بأربع لفات . وشفت السبعة الأخرى بثلاث لفات حول الشق . ولا يزيد عدد هذه الأوتار عن أربعة . أولها من النحاس الأصفر . أما الثلاثة الباقون فم الصلب . ولا تغط هذه الأوتار سوى لغتين متباينتين . وثلاثة من هذه الأوتار « متساويات » في تغزل في « المتساوي » . في حين تصدر النغمة الرباعية من وتر واحد . وتوقع هذه الأوتار بواسطة ريشة المزف (١) .

مثال على الاختلاف النغمي للطنبور البلخارى



وهكذا لا نستطيع أوتار هذه الآلة أن تطبق سوى سلمين من النغمات المتباينة . يتكون كل منهما من أربع عشرة نغمة ، بما في ذلك نغمة البدء (على الحالى) .

مساحة النغمات التي يمكن الحصول عليها
من كل وتر من أوتار الطنبور البلخارى



الهوامش :

- (١) انظر اللوحة ٨٨ . الشكل رقم (٨) .
- (٢) انظر اللوحة ٨٨ . الشكل رقم (٩) .
- (٣) شرحه .
- (٤) انظر اللوحة نفسها . الشكل رقم (١٠) .

الفصل الخامس

عن الطَّبِيبِ زُرَّارِ بْنِ زُرَّارٍ

المبحث الأول

عن الطنبور البرزك (١) . عن شكله .

عن اجزائه . وعن زخارفه

نسمى كلمة برزك في اللغة الفارسية : الكبير . وهكذا فان كلمة طنبور برزك تعني مانفولين كبير . وقد تعني كلمة الطنبور الكبير التركي . على غرار كلمة المانفولين الكبير الفارسي . المانفولين الكبير التركي .

وتأخذ هذه الآلة الموسيقية . على نحو ما . موضعا وسطا بين الطنبور السابق . فهو اقل بساطة من الطنبور الشرقي . او المانفولين الشرقي . ولكنه . كذلك . اقل تعقيدا من الطنبور الكبير التركي . واقل زخرفا من الطنبور البلقاري . وليس للاخير سوى اربعة اوتاد (مصافير) ولثلاثة عشر ممتسا . وللطنبور الشرقي خمسة اوتاد وعدد مماثل من الاوتار . وله كذلك عشرون ممتسا . اما الطنبور البرزك فله ستة اوتاد (مصافير) وعدد مماثل من الاوتار بالإضافة الى سبعة وثلاثين ممتسا . وشكل الطنبور البرزك اكثر انتظاما واكثر استدارة من شكل الطنبور الشرقي . لكنه لا يماثل نصف كرة كما هو حال الطنبور التركي . واسما يشبه نصف كرة كبرى .

وتتكون القصعة . او الجزء المحيط من الجسم الرنان . من الخشلاق متلاصقة تحت قاعدة العنق . على غرار الخشلاق الطنبور الكبير التركي . لكن اخضاعه اكثر ضيقا عند اطرافها . واكثر اتساعا عند نحو الربيع من ارتفاعها . وهي تختلف في ذلك عن اخضاع الطنبور الكبير التركي . التي تبلغ اكبر اتساع لها عند مركز تقوسها (٢) . وهي تختلف عنها كذلك من حيث العدد . فبدلا من الأحد عشر ضلعا التي لهذا الأخير . لا توجد سوى

عشرة أضلاع في البروك . وتتجمع بالمثل ثمانية من أطرافها الدنيا وتتلاقى أيضا أسفل القصبة . في النقطة التي يمر بها خط ينزل رأسيا ، باتجاه مسار قصبة العنق الممتدة من الحلق حتى أسفل . وإن يكن هذا التلاقى لا يتخطى قط بديل الفرس . كما هو الحال في أضلاع الطنبور الكبير التركي النسبة . أما الضلعان الآخران اللذان تعمل عليهما القصبة . من الجهتين . فيضيان . ناحية الأطراف بينما يردان اتساعا . وأما الضلعان السفليان فيلتقيان أحدهما بالآخر تحت مركز التحسام الأضلع الثمانية الأول . ويكتسيان عند هذا الموضع بديل الفرس . وهو بالغ القصر .

ويتكون العنق من جزئين : القصبة B ، والقاعدة B . وتشكل القصبة قطعة واحدة مع البنيان . صنعت من خشب الكستناء . وتنتهى . من أسفل . بزاوية في B . حين تسفل في المخرج الذي تصنعه القاعدة بدءا من C . حيث توجد فتحتها . وحتى B . حيث تكون قمتها . وهكذا تمتد القاعدة بدءا من B حتى C في الخارج . على الأقل . إذ يحتمل أنها تمتد لأكثر من ذلك في داخل الجسم الرنان . وفوق هذا الامتداد . الذي ينتهى في شكل منحني . تتلاقى أطراف الأضلاع .

ويصنع كل من الجسم الرنان والفرس من خشب الصوبر . أما قاعدة الأوتار فمن خشب السرو . وكذلك جاءت قاعدة العنق . وتصنع أربع من العصافير من خشب الليبون . أما المصفورتان الأخريان وهما أكثرهن انخفاضاً من ناحية الأمام . فتصنعان من خشب سانت لوسى . وينتهى طرف كل رأس من هذه العصافير بزر صغير من العاج . أما الأوتار فهي معدنية : ثلاثة منها . وهي التي تقع إلى اليسار . من الصلب . أما الثلاثة الأخرى . الواقعة إلى اليمين . فقد جاءت من النحاس الأصفر .

وتتكون عشرة الطنبور البروك . كما هو الحال في عشرة الطنبور

الغرفى ، من ثلاثة ألواح صغيرة من خشب الصنوبر ، وأكبر هذه الألواح هو ، كذلك ، لوسطها ، وهو يشغل كل طول الوسط ، ويمتد الى ما وراء النورج والتحام قصبة المنق بقاعدته ، ونرى عند المخطوط الفاصلة بين هذا اللوح واللوح الصغيرين ، اللذين يشكلان كل منهما ، نهاية لاتساع المقعدة ، من الجانبين ، شبكة من الأبنوس ، توجد بالقرب منها ، الى اليمين وإلى الشمال ، نقاط سوداء أحدثت بواسطة طرف قطعة حديد محممة فى النار ، وصنعت بشكل يكاد يكون سطحيا ، وتوجد نقاط مشابهة حول المقعدة ، قريبا من الحواف ، تبتعد كل واحدة منها عن الأخرى بنحو ٢٠ مم . وتوجد كذلك على المقعدة زخارف ، تتكون بدورها من نقاط سوداء توجد وسطها وصالح مستديرة من صنف اللؤلؤ ، وتوجد فوق هذه المقعدة ، كما هو الحال فى مقعدة الطنبور الشرقى ، قطع صغيرة تفصل ما يقبضه اللاعبان ملصقة ، تفصل ملابس الخافية ، وينحصر الفرق فى هذا بين هاتين الآلتين الموسيقيتين فى أنه توجد فوق الأخيرة (البزوك) ستة ملابس ، فى الوقت الذى لا يوجد فيه فى الطنبور الشرقى سوى خمسة منها .

ولها نجه ضرورة تعلمنا لأن سترعى الأنظار الى أن الزخارف الصدفية لا توجد هنا الا فوق المقعدة ، كما هو الحال فى الطنبور الكبير التركى ، فى حين أننا لا نراها فى الطنبور الغربى الا فوق المنق ، ذلك أن الشرقيين ، برغم تشبههم الشديد بماداتهم ، لم يبلغ مرتبة الوسوسة ، وحتى فى أدق التفاصيل ، فأننا على غير يقين من أنهم يولون أهمية كبيرة لمثل هذه الأنواع من الزخارف ، وعلى ذلك فسوف تكون مضيعة للوقت أن نتوقف كثيرا عند هذه الملاحظة .

وهناك نقطة اتفاق أخرى تربط بين الطنبور البزوك والطنبور الشرقى ، لا نظنها أكبر أهمية من سابقتها ، وهى أن خافضة الأوتار ، فى كلا الآلتين

الموسيقين ، تؤخذ من وتر من سبي الحيوان ، مع فرق لا بد من الاشتارة
إليه ، وهو أنها لا تتكون في الطنبور القرملي إلا من خمس لفات ، في حين
تبلغ سبع لفات في الطنبور البزرك .

ولذا نستطيع كل هذه المقابلات أن تقدم فكرة دقيقة ، بالقدر الكافي ،
عن شكل هذه الآلة ، فليس علينا ، بعد ، إلا أن نصف أبعاده ، والنسب
القائمه بين أجزائه .

ملحوظات :

- (١) كتبناها بزرك ، وليس بوزورك ، حتى نتوافق مع الهمزة الفارسي
(والدرجة بصرف يقتضيه النقل إل المربية) .
- (٢) أنظر اللوحة .

البحث الثاني عن أطوال الطبوع المزودة وعن النسب القائمة بين أجزائها

يبلغ الامتداد الكلي لطول هذه الآلة الموسيقية مترا ٤٩ م ، ويشتمل
المنق وحده على امتداد طوله ٧٢٤ م ، أما الجسم الرنان فيشكل الجزء البالي ،
ويبلغ طوله ٣٢٥ م .

ويبلغ طول القصبة ، مقيسة ابتداء من رقعة الأوتار وحتى الموضع الذي
تنتهي اليه الحلية المثلثة الشكل ، المصنوعة من صنف اللؤلؤ ، والتي توجد
فوق المنق ، ٤٤٢ م . في حين يبلغ أقصى اتساع لها ، وهو الذي يوجد
أسفل الفرس بقليل ١٨٢ م ، ويبلغ عمق الصندوق نحو ١٠٨ من
المليمترات . أما الصلاح القصبة فيبلغ أقصى عرض لأي منها أربعة وللاثين
مليمترا .

وهنا نجد لزاما علينا أن نلزم الصمت لزاد بقية التفاصيل حتى نجيب
القرء ملال قسوتها ، ولذا كنا قد قمنا من قبل بسرد هذه التفاصيل بخصوص
الآلات الموسيقية السابقة ، فقد كان القصد من وراء ذلك ألا نهمل شيئا
فيما يحصل بالفن والفنوق والمهارة التي صنعت بها الآلات الشرقية ، ولكننا
نعتقد ، حين لا يكون ثمة جديد يجدر الإشارة اليه ، في إطار هذه الاعتبارات
أن الواجب يقتضى منا أن نختم من الأوصاف التي نسوقها أكثر فأكثر .

البعد الثالث عن الائتلاف النفسى لهذه الآلة الكوسمبية وعن مساحة نفقاتها

يقوم الائتلاف النفسى للطنبور البزرك على نفس المبدأ الذى يقوم عليه هذا الائتلاف فى الطنبور الشرقي . ورغم أن هذه الآلة قد زودت بأوتار ستة فانها لا تصدر سوى ثلاث نغمات متباينة ، وإن تكن قد جاءت على ترتيب مغاير لمثيلاتها فى الطنبور الشرقي ، فالنغمة الأشد خفوتا (غلظة) تتبع الى اليمين ، أى فى الموضع الذى تحتله أدنى الأوتار (أحدها) فى آلات الكمان همدنا . وتصدر هذه النغمة عن وتر واحد مصنوع من الصلب . أما النغمة الثانية ، أو نغمة الوسط ، وهى الخامسة فوق الأولى ، فتصدر عن طريق وترين من الصلب . فى المتساوى . ويقعان الى يسار الوتر السابق ، وأما النغمة الثالثة ، وهى رابعة النغمة الحفيزة أو الفليطة ، أو فى طبقة نغمت النغمة الثانية ، فتصدر عن طريق أوتار ثلاثة ، صنعت من النحاس الأصفر ، فى المتساوى . وتقع هذه الى اليسار من الوترين السابقين ، على النحو الذى نستطيع أن نراه فى المثال الآتى :

مثال



وتصدر عن كل وتر ، عن طريق الخلاص التى تقسم العنق . وذلك التى الصلت بالمشقة ، واحدة من نغمات هذا الائتلاف النفسى ، يمكنها مع التدرج ، أن تكون سلسلة من أنظمة مصممة .

وحيث أن الملاصق التي توجد فوق المسلة لا تمتد إلى الأوتار الثلاثة الأولى من التحاسي الأصفر ، الواقعة إلى اليسار ، والمخالطة في المتساوي . وحيث لا تستطيع هذه الأوتار أن تعمل إلا على التمسكة بغير ملصقا المصنوعة من أوتار من عبي الحيوان ، والتي تقسم العنق ، فلا يمكن أن ينتج عن ذلك إلا سلسلة من عشرين نغمة ، تدخل ضمنها نغمة الفراخ أو نغمة البدء .

لما الأوتار الثلاثة من الصلب ، والتي دوّرن أحدا في الخماسية تمت الآخرين ، وفي الرباعية تحت الثلاثة الأول ، فيختلف أن هذه الأوتار تستطيع كالأوتار السابقة أن تعمل على ملاصق العنق ، فإنها تمتد أو تتسحب كذلك إلى ما فوق الملاصق الستة المسافة إلى المسلة ، وبالتالي فإنها تنتج سلسلتين من الأنغام تزيد كل منهما بخمس نغمت عن المجموعة الأولى - أي أن نغمت كل سلسلة منها تبلغ خمسا وعشرين نغمة .

مساحة وتباين النغمات التي يصدرها القطبوز الجوزي



المسوقتي :
(١) نحصل على هذه النغمات الخمس الأخيرة ، التي تصدر عن الوتر المزدوج الثاني ، وعن الوتر الأوج ، عن طريق الملاصق القلمية الشكل ، والتي أضيفت على مشقة هذه الآلة .

الفصل السادس

عن الطنيزي في البغلة "١"

هذا الماندولين ، فيما يبدو ، مصغر الطنبور البرزك ، ولهذا السبب ، على وجه الترجيح ، فقد أطلق عليه اسم الطنبور البقلة . وهو ما يعنى الماندولين الطفل أو الصغير ، فى مقابل الاسم الذى يطلق على الماندولين السابق ، الذى يشار اليه باسم الطنبور البرزك لى الماندولين الكبير .

وفى واقع الأمر ، فإن الطنبور البقلة لا يبدو ، من النظرة الأولى ، مختلفا عن الطنبور البرزك الا فى صغر أطواله التى لا تبلغ قط نسبة الثلث من أطوال البرزك ، وعلى نحو قريب من ذلك فإن أحصاء يقبضه الآخر لدرجة كبيرة ، سواء فى شكله أو فى الزخارف التى يتحلل بها ، فالقصة والمقصة والعنق والمصاير ورائحة الأوتار قد صنعت ، كل منها هنا وهناك ، على نحو مماثل تماما ، وبالتالى فأننا نحيل الى الوصف الذى قدمناه من هذه الأجزاء ، عند حديثنا عن الطنبور البرزك ، وسنقصر حديثنا هنا عن الأمور التى تميز الآلة الموسيقية ، موضوع حديثنا .

تتكون قصة الطنبور البقلة (٢) من سبعة أضلاع ، تحضى خمسة منها نحو الأطراف ، وهى تأخذ تدريجيا فى الضيق ، وهذه الأضلاع مصنوعة من نوع من خشب الرند ، تنتثر عليه حبوب ناعمة وملساء بالقدر الكافى ، أما الضلعان الآخران فيضيان ، وهما يزفدان عرضا ، عكس الأضلاع الخمسة الأولى ، نحو الأطراف وفضيان ، الواحد منهما الى الآخر ، من أسفل أما الضلع الأخير لى كل وجه ، لى تلك الأضلاع التى تنهى لولها المقصة لمصنوعة من خشب الزان ، فى حين تصنع قاعدة العنق من خشب الكستناء ، أما القصة فمن خشب الصنوبر ، ويتقاسم امتداد هذين الجزئين أربعة عشر مللما ، هى عقيدات من أوتار مأخوذة من موى الحيوان ، على غرار ملاس كل آلات الماندولين الشرقية ، وأما المصاير فمن خشب القرانيا ، وقد سويت

ينصل وليس على طريق المخروطية . وإن تكن الفرس ، والأنف ، وطرف
البنجاذ ، وقمة رموس الصافير ، قد جاءت من الحاج ، وتشكل خافضة
الأوتار من حلقة تتكون من عشر لفات ، ضمت بقصة ، مصنوعة من وتر من
نحاس أصفر رفيع للغاية . أما الألواح الخشبية الثلاثة التي تشكل المصفاة ،
فلا تما ، كما هو الحال في الطنبور البزرك ، كل استغاد الآلة في عرضها ،
بشكل تام ، إذ ينتهي الجزء الباقى من المصفاة ، من كل ناحية ، وهو يميل
الى الهبوط ، بدءا من الموضع الذى يأخذ فيه المنحنى البيضاوى الى التراجع ،
ليتخذ شيئا شكلا مستديرا وهو يضى الى أسفل ، ينتهى بقطعة صغيرة من
نصل خشبي أملس . ومن جهة أخرى فإن الفرس منخبط للغاية ، وهو
مصنوع من خشب الصنوبر . ويبلغ عدد الأوتار أربعما ، ويصنع الأول من
الجانب الأيسر ، من النحاس الأصفر ، أما الأوتار الثلاثة الأخرى فله صنعت
من الصلب (٢) .

ويعد الائتلاف النفسى لهذه الآلة مطلوب نظيره في الطنبور البزرك ،
إذ نجد النغمات في الآلة الأخيرة - إذا ما نظرنا إليها باعتبارها النغمات
الرئيسية تمام ما - على نحو تكون فيه نغمة القرار في الخفيض ، وتكون النغمة
المسيطرة والنغمة التي تحتها في الجهر أو الحاد . أما الائتلاف النفسى في
آلتنا هذه فيأخذ وضعا عكسيا . إذ تكون نغمة القرار في الجهر ، في حين
تأنى النغمة المسيطرة ، وتلك التي تحتها ، في الخفيض أو الغليظ .

مقال

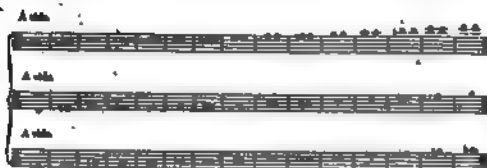
عن الائتلاف النفسى في آلة الطنبور البهلجية



ولا ينقسم كل وتر بفضل الأربعة عشر ملمسا التي في العنق ، فان
بالمورد أن يسطى خمس عشرة نغمة متباينة ، بما في ذلك نغمة البدء ، الأمر
التي يسطينا السلاسل أو المجموعات التجميعية الآتية :

مساحة وتباين التلحقات

التي يمكن أن يحدثها الطنبور البغلمة



الهوامش :

(١) انظر الملوحة AA ، الشكل رقم (١٢) .

(٢) انظر الملوحة AA ، الشكل رقم (١٣) .

(٣) يقارن لاورد Lohrde هذه الآلة بآلة السيوري sewri ،
وإن كنا لم نسمع قط في مصر أحدا يشير إلى آلة بهذا الاسم ، ومع ذلك فمن
المرجح ، طبقا لما يقوله هذا المؤلف في دراسته عن الموسيقى أن تكون
السيوري هذه هي نفسها الآلة الموسيقية التي وصفناها تحت اسم الطنبور
البرك ، فيما دعا أن البرك تنزود بخمسة أوتار من الصلب ، وتر سادس
من النحاس الأصفر . وفي الوقت ذاته فإن الآلة التي يسميها لاورد البغلمة
أو الطنبورة قليلة اللبقة بالآلة التي نحن بصدد الحديث عنها . كما ينبغي من
الرسم الذي قمنا به في دراسته عن الموسيقى ، ويختلف الوصف الذي
قمنا به عنها ، كثيرا ، هي الوصف الذي نورد له هنا ، إذ يقول :

« إن للبغلمة أو الطنبورة ، على وجه التزيين ، الشكل نفسه الذي
للسيوري ، وإن تكن أصغر منها حجما ، ولا تعمل سوى أوتار ثلاثة :
الثان منها من الصلب ، والثالث وحده من النحاس الأصفر ، وقد ربطت حول
العنق أوتار من صوف الخيوان ، وحتى تكون النضبات الصادرة عنها أكثر جهرارة
أو حدة فاتها تواقع بالريشة ، وعادة ما يقضى الملازم عليها أثناء عزفه ،
وقد صنع جسمها من خشب رقيق ، أما القفص فلا يكاد يكون بها انحناء على
الإطلاق ، ولما العصارير فلا توجه ، جميعها ، على جانب العنق ، إذ يوجد
بعضها فوق هذه العنق » .

الفصل السابع

هجرة الكهنة جثا الرومي "١"
أوالعيمان اليوناني

البحث الأول

حول اسم هذه الآلة

أخذ العرب عن الفرس اسم كمانجة (كمنجة) . ويتركب هذا الاسم في الفارسية من كمان بمعنى قوس و كاه . التي ينبغي لنا أن نلاحظها جيداً . وتعني الموضع أو المكان . وهي كلمة أو اسم تعني عندهم ما تعنيه عبارة الآلة الموسيقية ذات القوس . أي ذات الكمان . ذلك لأن الفرس يسمون شيئاً ما بالإشارة فقط إلى وظيفته أو إلى طريقة استعمالهم إياه . وهكذا نراهم يقولون على سبيل المثال موضع السمكة بدلاً من أن يقولوا السمكة . أو يقولون موضع النوم بدلاً من أن يذكروا السرير . الخ . وكلمة كمانجة ملحقة بالصفة رومي . التي تعني يوناني . لها في العربية المعنى نفسه لكلمة الكمان اليوناني . أو كما نقول بالفرنسية *Viola grecque*

ولعل العرب قد أساءوا نطق كلمة كمان كاه (أو : كمان جيد) . إذا كانوا قد شابهوا أن يحتفظوا لها بهجائها الأصلية (٢) . إذ أن حرف الكاف الذي يسطى . في الفارسية . نفس الربة التي تأخذها الجيم غير المسطحة . تقريباً . يلفظ في العربية كلماً . ولكنهم . لم يحتفظوا للكلمة بلفظها الفارسي . قد أحلوا الجيم في موضع الكاف (٣) . وهو حرف يقابل في بعض البلدان (العربية) حرف هـ عند الإيطاليين (الجيم المسطحة) وفي بلدان أخرى ينطق هذا الحرف نفسه جافاً (أي غير مسطح كما نلفظه نحن) . مما جعلهم يكتبونها كمانجة (بالجيم المسطحة أو غير المسطحة حسب المنطقة) وليس كمان كاه أو كمانكة .

الهوامش :

(١) كلمة الكماجة الرومي تمنى السكمان اليوناني . انظر اللوحة
AA . الشكل رقم ١٤ .

(٢) ومع ذلك فهناك فرق طفيف ، إذ تلفظ الكاف الفارسية مثل حرف
الـ S الجافة عندنا مع شيء من الليونة ، على نحو تلفظنا نحن للمقطعين
منطق . و منطق .

(٣) تلفظ الجيم المربية في سوريا واليمن كذلك (أي جيما معطشة) ،
ولكنها تلفظ في القاهرة ، ويكاد يتم ذلك في كل أرجاء مصر ، جيما غير
معطشة على غرار منطق أو منطق (عندنا) .

البحث الثاني

حول شكل الكمانجة الرومى أو الكمان اليونانى

نفسه آلة الكمان الاوسط هذه . كثيرا . تلك الآلة الموسيقية التي عرفناها منذ روى نيسى بالبيد ، فى فرنسا وإيطاليا . باسم كمان العشاق *viola d'amour* . ولعل هذه الآلة الموسيقية قد جاءتنا عن طريق هؤلاء اليونانيين .

ولقد شاهدنا . كمسجات رومية ، من أحجام مختلفة . بعضها كبير الحجم بالغ الضخامة . وبعضها الآخر من أحجام القل . ويتنسى بعض هذه الآلات لسوء بدا لنا بالغ القدم . فى حين بدا لنا أن البعض الآخر ينتمى إلى أشكال أكثر حداثة . وإن كنا لم نلاحظ أن القوم يرفعون بعض هذه الأشكال من بعضها الآخر . بأن ينحروا كلا منها اسما خاصا . أو أنهم دوزموها بشكل مغالط حينما تتباين أحجامها . لكننا على يقين من أننا قد عرفنا على أن المميز النحسى يختلف فيما بينها . وهو الذى نفسه على وجه التفریب فى النظام الموسيقى عند العرب حيث إن مقام . لا يفترض أن تتغير طبيعته . طالما قد ظل ترتيب نغماته على حاله .

وتقع الكمانجة الرومى . المرسومة فى اللوحة *AA* (١) موقعا وسطا بين آلة الكمان *violon* . وبين الحاسية أو آلة الألتو *Alto* . إذ لا تختلف عن الآلة الأخيرة . بصفة أساسية . إلا فى الطريقة التى دوزنت بها .

الهوامش :

(١) انظر اللوحة . الشكل رقم (١٤) .

المبحث الثالث

عن الائتلاف التفاضلي في الكمانجة الرومي

زودت هذه الآلة بآلتي عشر وترًا ، ست منها متحركة وستة أخرى ثوابت . وقد صنعت الأوتار المتحركة من ممى الحيوان ، وهي مقسومة الى الخارج ، فوق العنق ، حارة فوق الفرس ثم تنهى لتربط الى راحة الأوتار . على حرار أوتار آلات الكمان لدينا ، وأما الأوتار الثوابت فتصنع من النحاس الأصفر ، ولكنها ، بدلا من أن تقس على الأنف وعلى مجلس العنق مثل الأوتار الأخرى ، تمر من أسفل . من خلال الفراغ الذى يظل قائما بين هذه الأجزاء وقصبة العنق ، حتى يكون بمقدور هذه الأوتار أن تذبذب منه ، وأن تتردد فيه بحرية . ودون أن تصطدم بالخشب من أية جهة ، ثم تعبر بعد ذلك الفرس عن طريق ثقب صغير أحدثت في مسك هذه الفرس عند نحو منتصف ارتكاضها . ثم تنهى لتربط فيما تحت راحة الأوتار ، في الطرف المقابل للطرف الذى ربطت اليه الأوتار المتحركة ، المصنوعة من ممى الحيوان .

ولا يتم المزف الا على الأوتار المصنوعة من ممى الحيوان ، ولا يتم مطلقا على تلك المصنوعة من النحاس الأصفر ، فحتى لو شئنا ذلك لما استطعنا . فوجود هذه أسفل العنق ، لم تحت الأوتار الأخرى ، قد جعل مثل هذا الأمر شيئا مستحيل الحدوث . وتنحصر فائدة هذه الأوتار المصنوعة من النحاس ، فيما يسمو ، أنها تكرر ترددات وتضامات الأوتار الأخرى . عند المزف على الأوتار الأول .

واليكم الائتلاف التفاضلي لهذه وتلك من الأوتار .

الانتقال النغمي للأوتار الخمسة من هي الجيتار (١)



الانتقال النغمي للأوتار الخمسة من القيثارة الأستر



وحيث لا توجد آلة ملاهي ثابتة للمقامات الرومي ، فليس لها ،
 بالتالي ، سلم نغمي خاص بها ، ويستطيع العازف أن يحصل على حريته ،
 نتيجة لذلك ، ويعود أي عائق ، وعن طريق كل واحد من أوتارها ، مع كافة
 الأنغام التي تستطيع هذه الأوتار أن تصدرها ، على طول امتدادها ، من
 النحو الذي يستطيعه ذلك العازف على أوتار آلات الكمان لدينا .

الهواشي :

(١) عرف هذا الائتلاف النفسى فى أوروبا فى القرن السادس عشر ، ويكاد يكون هو نفسه الائتلاف النفسى للباص أو الفيولونسيل من وضع جاسباز دويغر بروجكار *gaspar Daifopragcar* ، عازف المسود النبروكى . والمولود فى النبروك بإيطاليا ، عند نحو نهاية القرن الخامس عشر . ولعل الفرق الوحيد الذى قد يوجد بين الائتلاف النفسى للباص أو فيولونسيل هذا العازف . وبعبء نظيره فى الكمامجة الرومى . هو أن الآلة الأولى تشتمل على خمسة أزيد . وأن نضام الآلة الثانية تحبى مرتبة على طريقة جاسباز دويغر بروجكار . من اليمين إلى اليسار .

واليكم الائتلاف النفسى للباس



وعندما نقرؤه من اليمين إلى الشمال . يصبح ، على وجه التقريب ، الشئ نفسه الخاص بالائتلاف النفسى للكمنجة الرومى .

حول دويغر بروجكار . انظر : القاموس التاريخى للموسيقين من وضع آل . شورون ، و . ف . فايرل .

Dictionnaire historique des musiciens, par M.M. Al-Choron et F. Fayole

افصل الثامن

عن آله الفسافه

عن:

(١) انظر النسخة ٢٢٢ - الفصل رقم (١) •

تبحث الأول

حول المعنى الحقيقي لاسم القانون عند إطلاقه على آلة
موسيقية . الفرض الأولي الآلات التي يشار إليها
بهذا الاسم . كيفية استخدام بطليموس لهذا
النوع من الآلات حين وضع مؤلفه عن الهارمونييات

من غير المرجح أن يكون لكلمة قانون في العربية . أصل متاير لكلمة
kanon اليونانية . فلهذه الكلمة وتلك . في اللغتين . نفس المعنى
أو المدلول . فهما تعنيان . هنا وهناك . النمط . النموذج . القياس .
القول . وفي بعض الأحيان تؤخذ هذه الكلمة بمعنى القانون . التصرُّف .
التمن الثابت أو المعدد . معدل الثمن للسلع المختلفة التي تباع في السوق .
ومع ذلك فلا يمكن الافتراض بأن من الممكن أن تستخدم في هذه المعاني
الآخيرة للإشارة إلى آلة موسيقية .

ومن جهة أخرى فإن شكل شبه المنحرف الذي يتخذه القانون المصري .
وهذا المعد الذي لا نهاية له من الخطوط النسبية التي يتكون منها سطحه
الواقع بين الضلعين المتوازيين . والذي حلت الأوتار عليه . يدل . فيما يبدو .
وعلى العكس . على أن هذه الآلة كان من شأنها . في الأصل . أن تستخدم
الخاصة . أو بالأحرى صفة نسبية أو قياسية . لكن تقارن على أساسها
الأطوال المختلفة للأوتار . حتى تقيم - على هذا الأساس - ونحدد العلاقات
التيبانية للنفثات . ولكن تستخدم (هذه الآلة) في نهاية المطاف لهذا
أو النموذج لكل الآلات الوترية . وفي واقع الأمر . فقد كانت هذه الآلة
تستخدم فيما حذى . في مصر . لهذا الغرض بالذات . على يد المصريين .

وقد استخدم بطليموس ، الموسيقى والعالم الرطقي ، والذي ولد في
تتراطيس في العنتا ، وترعرع في بيلوذ (تل القرم أو بالوطة) ، في القرن
الثاني من العصر المسيحي ، آلة من هذا النوع ، لتكون برهانا أو قياسا
لصحة العلاقات الهارمونية للنغمات ، عن طريق (ضبط) طول الأوتار .
وفي الواقع فإنا نجد لبطليموس هذا رسما للقانون في دراسته عن
الهارمونيات *Traité des Harmoniques* ، ص ٥٢٢ ، من المخطوطة
اليونانية المخطوطة في المكتبة *Bibliothèque Impériale* تحت رقم
٢٤٥٧ ، وفوق الجانب من الرسم ، الذي يفترض أن الأوتار قد ربطت فيه
تقرأ هذه الكلمات *scale canon* أي قاعدة القانون ، مما يدل بوضوح على
أن اسم قانون ، في اللغة العربية ، وكذلك اسم *kanon* ، في اليونانية ،
ومدلولهما واحد ، لم يطلقا في الأصل على الآلة التي نحن بصدد الحديث عنها
إلا بمعنى لائحة ، وزن ، نمط ، النموذج ، وأن الاستخدام المبني لهذه الآلة
كان المقارنة بين أطوال ونسب الأوتار إلى بعضها البعض (في آلة وترية ما)
وكذلك تحديد العلاقات المختلفة بين النغمات ، وهو الأمر الذي ينظر إليه
العرب ، حتى اليوم ، باعتباره لب النظام الموسيقي وجوهره ، علينا أن
نستفيد من الألمان ، أن نظامهم الموسيقي ، طبقا لاعترااف مؤلفهم ، وهو
ما سبق أن أشرنا إليه في دراستنا عن الوضع الراهن للفن الموسيقي في
عصره قد جاء محاكاة للنظام الموسيقي لدى الآخرين .

البعث الثاني

من هوية أو أصل القانون الأصل . أو القانون
النموذج الذي صنعت كل غزاة آلات القانون
الأخرى - حول التشابه القائم بين رسم آلة قانون
مطورة فوق الآثار المصرية القديمة والقانون وحيد
الوتر الذي ابتكره بطليموس - رأى جديد حول
أصل الآلة الموسيقية وحيدة الوتر

لا بد أنه له كانت هناك بالضرورة - بخلاف القانون الذي نحن بصدد
آلة قياسية ، أخرى تعد مقياسا موسيقيا على نحو ما ، أو كانت - حتى
يكون حديثنا موسيقيا صرفا - تستخدم قانونا مبدئيا ، ولذا واقع الأمر فله
كانت هناك القيثارة وحيدة الوتر ، وهي يدورها آلة قانون ، كانت وطبيعتها
تقتصر على تقسيم وفياس الوتر ، إلى كل من أجزاء الرنانة ، على قدر
ما تستطيع نمشة هذا الجزء من الأجزاء الرنانة للوتر ، نمشة رئيسية ، مقدرة
ومميزة عن نغمات الأجزاء الرنانة الأخرى ، وحتى يتم التعبير ، بواسطة
طول الجزء الرنان عن العلاقة بين النغمة التي يحدثها أي من هذه الأجزاء ،
بالنغمة التي تصدر عن الوتر ككل .

كذلك كانت القيثارة وحيدة الوتر ، التي عرفت منذ أقدم العصور
باعتبارها النموذج الأول للنظام الموسيقي ، تستخدم دوما لتبيان التقسيم
الهارموني للوتر ، ولهذا كان بطليموس يطلق عليها اسم مونوكوردوس قانون
(أي القانون وحيد الوتر) . وتجد رسما لهذه الآلة ، قريب الشبه برسم
قانون بطليموس الذي سبق أن تحدثنا عنه ، والذي يتخذ شكل قسيه
المنحرف ، وذلك في المخطوطة اليونانية نفسها : دراسة في الهارمونيات ،

التي ذكرناها في البحث الأول .

وكذا ملاحظة مثيرة للفضول . ومن الطريف والمهم أن نقسمها هنا ،
وعى أن القانون المونوكورد لبطليموس ، يقسّم تمام الشبه شكلا يراه المرء
محطورا بين النقوش والرسوم الرمزية التي تزين المباني الأثرية القديمة في
مصر . وهو الشكل الذي يبدو في بعض الأحيان مزودا بوتر (مصفوفة)
واحد ، ويبدو في أحيان أخرى مزودا بوترين . ويحدث لأبورد في مقالته
عن الموسيقى ، المجلد الأول ص ٢٩١ - ٢٩٢ ، عن آلة موسيقية شبيهة بتلك
التي نقلت من هليوبوليس في مصر إلى روما . في عهد أغسطس ، والتي
يعتقد أنها أقيمت في عهد سيزوستريس . قبل حرب طروادة بنحو أربعة
ألفين . ولهذه الآلة ، على النحو الذي وصفت عليه ، في دراسة لأبورد عن
الموسيقى التي سبقت الإشارة إليها ، وتران . لكننا لم نجد بين الآلات
الموسيقية التي تصنعها باهتمام . سواء بين نقوش المسلات في الأقصر
والكرنك وهليوبوليس . أو في نقوش مبان أثرية أخرى مثل المقابر والمساكن
والقوابيت . الخ . لم نجد آلة واحدة يشتمل عليها أثر مصصوس للأوتار
التي لا بد أنها كانت مزودة بها . وتضمننا الأمانة والإخلاص اللذان التزمنا
بهما كأجيب نحرم عليه عند ملاحظة كل ما نوردناه هنا . لأن نبوح بمثل
هذا الاعتراف .

ومع ذلك ، ولذا كان هذا الشكل ، وهذا أمر مرجح للغاية . هو صورة
آلة موسيقية كانت تستخدم في مصر القديمة . ولذا ما كان ما ظنناه أولادا
هي أولاد بالفعل . ولذا كانت توجد بالتالي من بين هذه الأشياء آلات وحيدة
الوتر . أي ذات وتر واحد . وآلات أخرى مزدوجة الوتر ، أي ذات وترين
تتكون من الطبيعي للغاية أن نلّظ أنه . في بلد لا تعيد الماديات والتقاليد
فيها أو تزيل ، كل ميل . ألا فيما ندر . وبسطة بالغة . قد تمكن الاحتفاظ

بالآلات وحيدة الوتر . حتى عصر بطليموس ، بالفسكل الذي كان لها في
الصور بالغة القدم ، وصفة خاصة اذا ما كانت آلات القانون قد حظيت
بتكريس المصريين لها بفسكل ديني . وتبدو الأمور كلها تدل على ذلك
فوضعت في عدد الرموز والتماريات المقدسة التي تقبل الجزء الأكبر من
لقوسهم الهيروغليفية ، وبمعنى آخر فإن من المسير علينا ألا نصدق كل ذلك
اذا ما تأملنا هذه الأنواع من الآلات الموسيقية المنقوشة . كما تبدو فوق
المسابد وفوق كل المنقوشات الدينية للمصريين القدماء ، حيث نجدها مر
غالبية الأحيان ، في مساحات تمثل الطقوس الدينية لهذا الشعب . ونفسلا
عن ذلك ، فطبقا لرواية الكاهن المصري الذي نقل إلينا أفلاطون ، في حواراته
تيماسوس ، لقاء مع سولون ، وطبقا لما لاحظناه نحن أنفسنا ، فإن القوم في
مصر لم يكونوا يلهيوا قط . نقول أي شيء قد تكون له فائدة ما . ويستحق
بالتالي أن نخلف ذكره فوق الجاني . وقد شاهدنا هذه الأفكار وهي تزخر
برسوم تمثل حلات العبادة الدينية ، وبالرموز والاستمارات المقدسة ،
وأعمال الزراعة ، وتمارين الرياضة ، وممارسات الفن ، ومعالج التاريخ ،
والمسارح ، والألعاب ... الخ .

الببحث الثالث

للمعنى المجازى والرمزى الذى يلحقه المصريون القدماء
برسمهم الاشكال المختلفة للقانون - التطبيقات
العملية التى قامت بها هذه الشعوب - وشعوب كثيرة
اخرى قديمة - وقام بها فلاسفة كثيرون من الاغريق
القدماء من بعدهم - بهذه الانواع من الآلات الموسيقية
للتدليل على الصارمونية الكونية والالهية - دواع
المعنى الرمزى الذى يلحق برسم او تمثيل القانون

على نحو ما حظى القانون ثلاثى الأوتار - او قيثارة عطاره القديمة ذات
الأوتار الثلاثة - بالتجديد والتحديث باعتبارها رمزا للفصول الثلاثة (١) التى
تقسم السنة فى مصر - فقد أمكن القانون ذو الوترين أن يكون كذلك رمزا
للنهار والليل - أو لنصفى السنة - اللذين تنتقل الشمس خلال كل منهما
من مدار لآخر - وهو ما كان الأقدمون يسمون عنه كذلك بالحكاية الرعوية
لبروزربن - الذى كان يقضى ستة أشهر (فى السماء) فى جسيم بلوتون
(وهو الوقت الذى تأخذ الشمس فيه - أو بالأحرى الأرض - فى الانتقال
من خط الاستواء الى مدار الجدى ثم فى العودة من هذا المدار الى خط
الاستواء) - وستة أشهر أخرى على الأرض مع أمه خريس (وهو الوقت الذى
تستغرقه الشمس فى الانتقال من خط الاستواء الى مدار السرطان والعودة
من هذا المدار الى خط الاستواء) - ويعنى آخر - فحين يفكر المرء أن
المصريين القدماء (فى رواية افلاطون وبلوتارخى) سميا منهم الى توحيد كل
المعارف الإنسانية - فى رابطة عامة - والى أن يكونوا منها جيها نظاما

واحدا ، تستطيع فيه كل معرفة من هذه الأطراف أن تكتسب وضوحا أكبر حتى وأكثر اتساعا ، ما إن يقسمها نور ثالث الأخرى ، وحتى يستدعى إلى ذاكرته النهاية المحب والموسوعة التي كانوا يتخفونها في أن يربطوا كل شيء ، إلى مبدأ واحد ووحيد ، وفي ألا يدعوا - لتفتت - أيا من الروابط المشتركة للعلوم والفنون ، أو تلك التي يمكن أن تكون لها فيما بينها ، سواء أكانوا ينظرون إلى هذه العلاقات باعتبارها علاقات طبيعية أو مباشرة ، أو كانوا ينظرون إليها كوحى يستوحونه من المبرية المجازية لهذه الصور المتخارة ، فإن عليه أن يستنتج أن الآلة الموسيقية وحيدة التوتر ، باعتبارها النمط المبدئي لنظام الهارمونية الموسيقية كله ، قد أمكنها أن تصبح ، عن طريق التماثل ، رمزا لنظام الهارمونية الكونية والفلكية على إطلاقه ، بل كاد الأمر يصبح شيئا راسخا ، حتى أن أفلاطون وليثاغورث ، اللذين نهلا فلسفتيهما من مدرسة الكهان في مصر القديمة ، واللذين وسما عنا وطورا مدارسهما ، كانا على يقين كذلك بأن المبادئ الأساسية للموسيقى ، ذات صلة قربية ومضامرة بمبادئ الفلك ، وحتى بلغ بهما الأمر أن ظنا أن المرء يصبح أكثر مقدرة على أن يفهمك بنجاح عند دراسته لهذا العلم الأخير إذا ما كان قد استعوز جيئا على العلم الأول ، ومع ذلك ، فحتى لا تنسب إلينا فكرة مماثلة ، تبدو بلا ريب مجافية للعقل ، وخرافية ، لكثير من الناس ، وبصفة خاصة لأولئك الذين يستيقنون علم الموسيقى داخل الحدود الضيقة ، التي سبقتها الجهالة والممارسة النمطية بين جدرانهما حتى اليوم ، فسوف ننقل حرفيا نصا مخترا للانتباه من الكتاب السابع من جمهورية أفلاطون ، حيث يدور الحديث حول الروابط التي كانت تقوم بين الموسيقى والفلك ، وحول الجودة التي يستطيع أي امرئ أن يحصل عليها من مبادئ أول هذين العلمين كي يستعمل أو يستوفي من الثاني .

يعود الخوار بين سقراط وجلاوكوس حول العلوم التي يرى من الأولى أن يقبلها في الجمهورية . فيضع سقراط الموسيقى في عداد هذه العلوم . ويجعلنا القليل الذي تقتبسه من هذه الخوارية أن تحكم بسهولة على الباقي : « سقراط : ولكن . أي نوع من هذه العلوم التي تناسبنا بالضرورة . تستطيع أن تذكره ؟ »

جلاوكوس : لا نستطيع الذاكرة قط الآن .

سقراط : ومع ذلك فإن الآلة تقدم لنا أنواع كثيرة من هذه العلوم وليس نوعاً واحداً .

جلاوكوس : وما هي هذه الأنواع ؟

سقراط : أولاً هناك من هذه الأنواع ذلك الفن الذي يحاكي الفلك وبماثلة في الأصحية ؟

جلاوكوس : فما هو هذا ؟

سقراط : فكما أن المليون قد خلقت كي تراقب النجوم (الفلك) . فوبسده أن الآن قد جاءت على نحو تستطيع معه أن تلتقط الحركات الهارمونية ! ولهذا يظن الفيتاغورثيون أن حذين العنق (الفلك والموسيقى) توأمان . وهو أمر نقر به . نحن كذلك . .

وأنا على يقين من أن الناس كانوا يمارنون . منذ زمان لا تحيه الذاكرة . بين الهارمونية الكونية (الإلهية) والهارمونية الموسيقية . وأنهم كانوا يقيمون مقابلات بين الكواكب السبعة والأنفسام السبعة للموسيقى^(١) . وأنهم قد مفتوا الفصول بأوتار القيثارة . بالإضافة إلى ما يخبرنا به أفلاطون هنا . وهو الذي كان يستمد آراءه الفلسفية من

المصريين . وكل ذلك يقول لنا أن نعتقد أن الآلة الموسيقية . وحيدة
الوتر . التي شاهدها بين الرموز الخاصة الموسوعة فوق المعابد القديمة
في مصر العليا . كانت تستخدم هناك . ليس كألة موسيقية وحسب .
والما كذلك كرمز لها رمزية حركة الكون ولتقلبات الفصول الدورية .
والمسافات الخاصة بالكواكب والنجوم فيما بينهما . إذ أن لكل الألفاظ
والرموز غرضاً واحداً . هو أن تبسط وأن توضح المعرفة بقوانين الطبيعة .
عن طريق دراسة دائمة ومتصلة . وبمعدل ملاحظات مستمرة . وفي إطار
علم العلاقة المزدوجة . ولا يمتنع لأحد أن يشك في ذلك . كان فيثاغورث
يطلب قصداً إلى تلاميذه أن يهودوا دون انقطاع إلى القيادة وحيدة الوتر .
ذلك أن الحركة الكونية طبقاً لرأى هذا التنظيم لكهان مصر (فيثاغورث)
تتمثل تناغماً هارمونياً مخصوصاً هو من شأن الموسيقى . كذلك فعل
أساس هذا المبدأ نفسه قال باناكياس *Panacius* . الفيلسوف
الفيثاغورثي . منذ ذلك الحين (٢) . أن واجب الموسيقى . ليس فقط أن تنظم
النشآت فيما بينها . وإنما كذلك أن تدرس وأن تتابع قوانين الهارمونية .
في كل ما نفسه الطبيعة .

الهوامش :

(١) استمرت عادة المقابلة أو الربط بين الشخصيات الموسيقية والهارمونية الكونية والكواكب بين الموسيقيين الاغريق واللاتين . ونجد لها كذلك بعض اثر عند بداية القرن الثامن من العصر المسيحي (التاريخ الميلادي) .

(٢) واليك ما يورده لنا في هذا الصدد أريستيد كانتليان في دراسته عن الموسيقى .
 Edit et Melbomus in de, Amsteleodami, 1882
 الكتاب الأول . ص ٣٠٢ . حيث نقرأ هذا النص الذي يسترعي الانتباه .
 « غير أنها (أي الموسيقى) الفن الوحيد الذي يخلق ، كما نقول باختصار - مع كل أمر فيه امتداد ، وكذلك تلوّن مع كل وقت : تارة بلطفها على الروح رنة التناسق (الهارمونية) ، وتارة بتشكيلها الجسم وفقاً للشخصيات الرفيعة ، حيث أنها ملازمة كذلك للصبية - ومن أجل ذلك فإنها تعتبر صالحة من واقع منحها . ومع مرور العمر فإنها تمنح طلاوة تارة للشباب الكلام . وتارة للحديث بأسره في اختصار . »

وعلى ذلك فإنها تفسر للمتقدمين في العمر طبيعة وحدات النظم واحتلافات (الشخصيات) المتوافقة ، حقا أنها لتوضح تماما الهارمونية (التناسق) التي توجد بذاتها في جميع الأجسام ، وكذلك - وهو أمر فائق النظرة فائق الكمال - الهارمونية التي تتعلق بالروح ، والتي من السهول أن يسهل كونها أحد من البصر : أنها تملك أن تمد الأفراد والجماعات بالقدرة على التفكير . من أجل ذلك السبب فإن مقولة الرجل الحكيم باناكساس الفيثاغوري ، بالنسبة لي ، شاهد مقدس ، فهو الذي قال أن الفرض من الموسيقى ليس فقط تأليف فنون الصوت ، ولكن كل ما تحتويه الطبيعة في مجالها : ما تجسده وتؤلف بينه وتنظمه .

حقا إن هذا سوف يوضح فيما هو آت عند حديثنا هناك عن الخطبة . (عن اللاتينية)

البعث الرابع حول الأنواع المختلفة من الآلات الموسيقية التي ابتكرت محاكاة للآلات المبدئية

يولد لدينا التسائل الباعث على الدهشة . والذي يحدهم الشكل .
سواء شكل القانون وحيد الوتر لبطليموس . أو شكل القانون الذي
وجدناه مقلوفا على الجبانى القديمة في مصر . وكذلك شكل الآلات
الموسيقية الشرقية . التي تعرف اليوم باسم كمنجة أو قينارة - يولد لدينا
أفكارا أخرى تكشف لنا - ان كانت هذه الأفكار صحيحة . مسيرة تقدم
أو تطور الابتكارات التي أدت الى ظهور غالبية الآلات الوترية .

وإذا نظرنا الى هذا التسائل باعتباره دليلا لا يرقى اليه الشك عن
الأصل المشترك لهذه الأنواع المختلفة من الآلات . فان كل شيء يحصلنا .
أكثر فأكثر . على يقين بان الآلات الأخيرة قد ابتكرت محاكاة للآلة وحيدة
الوتر . ثم اكتسبت هذه الآلات الأخيرة . بفصل التوسع والتجاوز في
استخدام هذه الآلة . اكتمالا . أصبح - حين أدى الى احوال الآلة المبدئية
والمجادلات الفلسفية التي كرسنها - نبيما لذلك الفن الباطل . النافذ
والضاد . والذي أطلق عليه . من غير جدارة . اسم موسيقى . مهما تكن
علاقته بهذا العلم واهية . فمجرد ان بدأ الموسيقيون يضيفون الى آلة
القانون أوتارا جديدة . وعديدة . أخذت هذه الآلة - بدلا من أن يقتصر
استعمالها على قياس أطوال الأوتار ونعديده العلاقات الهارمونية بين
النغمات ونحسم اختيار أى منها - تستخدم في الميلودى . والتطريب الذي
كان حتى ذلك الوقت - فيما بدا - لا ينسب . ولا ينبغي أن ينسب .

الا للصوت البشرى . الآلة الطبيعية الوحيدة القادرة على تقديم نفسها
ممبرة . بشكل حقيقى . وقيمة بان تشد انتباهها . وإن تمس شطاف
قلوبنا . وبالتالي غانها وحدها الصالحة للفناء والمهياة له . ولقد كان
الاغريق الاقدمون . وبصفة خاصة أهالى لاليديمونيا . ولكى يحولوا دون
حدوث التحلل او فساد مائل . يراقبون بقسوة بالغة اولئك الذين كان
ما يبتكرونه من بدع فى الموسيقى يؤدى الى تغيير المسار النافع والحقيقى
للقيثارات - القوائى . باستخدامهم ايها فى مجال ما كان يبنى أن يظهر
الى حيز الوجود . فى هذه القرون المتأخرة . ليس لانه وليد ابتكار لا يسطى
بأى ترحيب . وإنما بسبب ما يوجد وراءه من نزوة وطيفى يبعثان على
الاضطك . ومجاهدين لكل ما هو سليم من عقل وذوق واحساس . ولعله لم
يكن يسمح . فى هذه الفترة كذلك . بعدم المضى حتى نهاية الشوط فى
المحاولات الأولى التى كان القوم يسمون بها لتحقيق المباحج التى نظروا
اليوم . ولا بد أن كان لهذه المواجه عندئذ . ولمواجه أخرى كثيرة بلا
جدال . نجعلها نحن . القدر الكافى من القوة . حتى تؤدى الى تفرير . أو
ازال عقاب شائى . بأولئك الذين يتجاسرون على إضافة أوتار جديدة الى
القيثارة . لكن الأمر الموثوق به للغاية . أن الطامع الرئيسية التى
كانت تصاب على المذهبين . فى هذه الحالة . اهم يفرقون القوائى .
ويستبدون التقاليد باتلافهم للموسيقى .

ومن المرجح أن يكون القانون متعدد الأوتار . على هيئة شبه
منحرف . قد اوحى كذلك بظهور أنواع جديدة من آلات موسيقية مماثلة
له مثل السنطير أو السنطور . عند الشرقيين المحدثين . ومثل آلات
البساتريون والسنطير (التيبانون) والهارب القديم . وقد اوحى الأخير
بعمود بفكرة الهارب (الليثا) الحديث [البيانو الصغير] والبيانو

القيثارى ، والبيانو الحديث لدينا - وهكذا يحدث في غالبية الأحيان ، ان
يؤدى اكتشاف مفيد ، كان اللجوء اليه في البداية امرًا طبيعيًا للخاتمة وبالغ
البساطة ، الى استحداث مخترعات أكثر تكلفًا واشد تعقيدًا ، وتؤدى هذه
بدورها الى اكتشافات تعقيداتها أشد ، لاتعمل الا ان تتلف الفن ، بدلا
من ان تسهم في تطويره واكتماله . بالاضافة الى ما تسببه من حيرة
واذتباك ، بفعل آلاف الصعوبات والتعقبات التى لا جدوى ولا نفع منها ،
بقدر ما هى صعبة غاية طاغية . ويمكننا ان نقول القى، ذاته من الأنواع
الأخرى من الآلات الموسيقية . فقد كان شكل تلك فى البداية بالغ
البساطة ، كما كان استخدامها امرا طبيعيا للفساية ، على النحو الذى
ذكرناه فى مبحثنا حول الأنواع المختلفة والأسماء المختلفة للآلات
الموسيقية ، التى يلاحظها المرء بين النقوش التى تزدان بها المباني الأثرية
القديمة فى مصر .

تبحث القوس

عن الشكل العام ، وعن الأطوال الرئيسية للثلاثون عند التصرين للعددين

سبق لنا القول بأن آلة القانون تأخذ ، عند التصرين ، هيئة شبه منحرف (١) . فلا يبقى علينا إلا أن نضيف هنا ، حول هذه النقطة ، أن شبه المنحرف هذا ينقسم ، من ناحية اليمين ، بالجانب D الذي يخطى إلى زاوية قائمة بفعل واحد من أطرافه على القاعدة B ، وبفعل الطرف الآخر على القمة A ، وينتهي يساراً ، شبه المنحرف هذا ، بزاوية حادة ، أي أن خط الجانب الأيمن D يرتفع رأسياً من القاعدة إلى القمة ، في حين أن خط الجانب الأيسر B يميل معاً بميل نحو الحرف - وسنوف يؤدي إيراداً لأطوال هذه الخطوط ، التي سنقوم بوصفها ، في تقديم فكرة دقيقة حول شكل هذه الآلة الموسيقية .

يبلغ طول خط القمة ، حين نطرح ابتداءً عند الطرف العلوي للبنجك C ، وتطول منه على نحو يوازي قمة القبة حتى تبلغ طرف هذا الجزء من الآلة ٤ . من الناحية اليمنى ٣٢٥ م . ومع ذلك فحين نحلف من هذا الامتداد ٦٦ م تنضم إلى البنجك ، الذي يشكل في كل امتداده نوعاً خارج جسم الآلة الموسيقية ، وهو الأمر الذي تسهل ملاحظته في الجزء B من الشكل ٢ . الذي يمثل شكلاً جانبياً (بروفييل) للقانون ، وعندما لا تقيس الخط من القمة إلا من فوق القمة ، فإن يبلغ طول خط الخط سوى ٢٦٤ م ، ورغم هذا ، فحين أن القبة تتجاوز كذلك جسم الآلة بـ ١٩ م في كل امتداد الجانب الأيمن D ، وهو الأمر الذي لم

نستطيع أن نجعل منه شيئاً ملحوساً إلا قى الشكل الجانبي (البروفيل) (٢) لهذه الآلة ، فقد لا يكون مقدورنا أن نجترى هذه الزيادة ، وإن قلص طول خط القصة ، بالتالي ، إلى ٢٤٥ مم .

أما خط القاعدة B ، حين تضمه نرى خط البنجاح EC ، فيبلغ امتداده ٩٥٢ مم ، فلذا استبعدنا الجزء EC من هذا الطول الذي ينتسب إلى البنجاح (٢) ، والذي يبلغ نقوؤه في هذا الموضع ٩٧ مم ، فإن هذا الخط يقلص إلى ٨٦١ مم ، فلذا ما اجتازنا ، كذلك ، الجزء C من هذا الطول ، إلى تلك النقطة عشر مليمترًا التي تتجاوز بها مقدمة التناغم جسم الآلة . كما سبق أن استرعيها الانقياء ، فلن يتبقى ، طولاً لخط القاعدة ، سوى ٨٤٢ مم .

وأما من الخط الذي يشكل نهاية سطح الآلة من الجهة اليمنى ، سواء لسناد من فوق المقعدة أو من فوق الجزء الذي يكون أسفل القانون ، فإن طوله في الحالتين يظل هو نفسه ، بالغا ٣٧٧ مم ، ويبلغ طول الخط المائل الذي يقيم السطح من الجانب الأيسر B ، طويلاً من فوق البنجاح ٧٥٧ مم ، ولكنه لا يبلغ سوى ٦٨٨ مم ، حين يقاس من أعلى جسم القانون والذي لا يشكل البنجاح EC جزءاً منه .

فلذا ما عرفنا هذه الأطوال المختلفة ، فلن يتبقى علينا كيما نحصل على محيط صندوق الجسم الرنان ، إلا أن نقابل بين الأبعاد الأخيرة التي تجبعت لدينا والتي تبلغ بالنسبة إلى خط القصة ٢٤٥ مم ، وبالنسبة لخط القاعدة ٨٤٢ مم ، وبالنسبة للخط الذي يقيم السطح من الجانب الأيمن ٣٧٧ مم ، وبالنسبة للخط المائل الذي يشكل نهاية الجانب الأيسر من السطح نفسه ٦٨٨ مم . أما من سبك الآلة فهو متمسك في كل امتداد الصندوق ، ويبلغ ٤٧ مم .

المسؤولي :

- (١) انظر اللوحة ٥٥ ، الشكل رقم (١) .
- (٢) انظر L D من اللوحة ٥٥ ، الشكل رقم (٢) .
- (٣) انظر اللوحة ٥٥ ، الشكل رقم (٢) .

البحث السادس حول اجزاء القانون ، والاسم العربي المقامى بكل جزء منها^(١)

حكم الاجزاء التى تتكون منها آلة القانون :

المقعد أو مقبدة التناغم A ، والوصلات B ، وهى تلك السطوح التى تغطى عمق الآلة من جهاتها الأربع ، وأسفل الجسم الرنان ، والبندجاء C والأوتاد D ، والأوتار E ، والألف L ، والفارس V ، والمسامع G ، ووالحة الأوتار H ، والمفتاح^(٢) ، والملاصق^(٣) ، وريشة المزمار^(٤) .

ولم اللغة العربية يطلق على مقبدة التناغم A اسم وجه ، ويطلق على وصلة قمة الآلة اسم قبة أى المقبدة ، وعلى وصلة الجانب الأيمن اسم قلب أى الرئيس أو رأس الآلة^(٥) ، ويسمى الجانب المقابل للمقبدة أو الوجه ، أى أسفل الجسم الرنان باسم القف^(٦) وهو ما يقابل كلمة/جانب عندنا ، ويسمى قلب البندجاء C باسم بيت القانون أو المقطرة . أما الأوتاد D (المصالح) فيسمى إليها باسم القانون ، وتسمى الكلمة العربية أوتار ما تعنيه كلمة Cardes عندنا^(٧) ، ويسمى الجزء من الوتر الأكثر قربا من الفرس باسم جانب الخلف ، أى جانب النغمات الحادة ، أما الجزء من الوتر الأكثر بعدا من الفرس ، والأقرب من البندجاء ، بالتالى ، فيسمى جانب الثقيل ، أى جانب النغمات الغليظة .

ويسمى الجزء L باسم آلف أو كرمى ، وهو الجزء الذى نطلق عليه

اسم *ellipt* . أما القوس *C* فهي ما نسميه نحن *Chevalet* . وأما مسجع وسط المثلثة أو الوجه فنسمي شخص الوسطاني أى شمس الوسط ، ويسمى شخص التحتاني أو الشمس الدنيا المسجع *C* الذى يقع فوق المثلثة أو الوجه . قرب الزاوية الحادة لشبه المنحرف . أو على وجه التقريب على مسافة متساوية بين كل من خط القاعدة وخط المائل . وتسمى مقلدة الأوتار *T* النحالي . أما الكفتاج فهو ما نسميه نحن *Clef* . وتسمى الملابس باسم الكشتوان . ويطلق على ريشة العزف اسم الزخمة .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة ٥٥ . الأشكال أرقام : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ .
- (٢) انظر اللوحة ٥٥ . الشكل رقم ٣ .
- (٣) لم يرسم هذا الجزء قط .
- (٤) كذلك لم يرسم هذا الجزء أيضا .
- (٥) وهو جانب ريشة الأوتار *T* . انظر الشكلين ١ ، ٢ .
- (٦) الظاهر باللام القسسية لا القمرية (يصرف) .
- (٧) والمفرد وثى .

البحث السابع

الكلمات التي صنع منها أو تكون أو زين بها

كل واحد من الأجزاء السابقة

يتكون الوجه A من أجزاء كثيرة مختلفة أن لن نعرف بها . لهذا من المسطرة أو بيت الملاوى (البنجالو) BC وحتى مسافة 7A سم من الفرس ، يصنع الوجه من قطعة من خشب مصقول ، لونه لون بنود البهلوط ، وهي تندمج وتلتصق من ثلاث من جوانبها بشجة أو حزة تغسل الجزء الأكبر من سمك الوصلات ، وهي تسوى أو توازن من أعلا ما يتبقى من السطح الخارجى والعلوى من هذه الوصلات نفسها ، وتشكل من حولها ما يقببه اطارا يبلغ سمكه نحو ٧ ملليمترات ، أما الجزء الآخر من القشرة ، أو الوجه الذى يحمل فوق الفرس ، توجد سقيفة شبكية تنقسم الى خمسة مستطيلات مكونة من ثمانى قطع ، سبع منها من الخشب الأبيض ، تشكل الجانب الأكبر من السقيفة للامس أو المساوى للوجه أو القشرة : التان منهن تصان الجوانب الصغيرة ، أو أطراف السقيفة ، وأربعة أخريات تقسم هذه السقيفة الشبكية ، أما القطعة الثامنة ، المشكلة للجانب الآخر من السقيفة والتي تتم امتداد القشرة لمن خشب الأكاجيه الأبيض ، الخشن (لى غير المسوح) ، وهذه السقيفة مكسوة ، فى كل امتدادها ببجلد (سمكة) بياض يطلق عليه اسم قلعة (١) ، كما أنها تندمج وتلتصق فوق الوصلات من ثلاثة جوانب ، حيث اصطفت لهذا الغرض شجة تغسل فيها بكل سمكها ، بحيث تكون لى مستوى بقية القشرة أو الوجه .

وهناك من القواعد ما يدل على أن حصة السقيفة والجزء الآخر من

للشد ، المصنوع من الخشب . يتكلمان ويتصلقان فوق عارضة توجده
تحتها ، ويعبئ لهذه أن تكون محمولة من طرفيهما على الجزء المحزوز أو
المضجوج في سمك الوصلات . على الجانبين المتوازيين . كما أنها تمتد بطول
اتصال حاتين القطعتين بالوجه أو الشد . وبالمثل ، تصنع الوصلات وأسفل
الجسم الزلزال ، المكون من لوحين من الخشب ، وكذلك القوس والآلف ^١
من خشب الأكاجية الأبيض الغصين (غير المسوح) ، وتلمح في وصلة
القائمة (٢) عند منتصف عرضها ، وعند نحو خمس طولها بدءا من ناحية
والجهة الأوتار . للبا كامل الاستدارة . يبلغ قطره تسعة ملليمترات . مسدود
بالشمع . وإن لم تدببن . نحن ، القائمة المرجوة منه . ومع ذلك فيبدو أنه
محمول بقصد ما ، وتزدان وصلة القمة برسم مطبق من الصاج ، أما
الوصلات الأخرى فمأورة عن أية زينة . وتصنع الكوكاد ^٣ والقوس ^٤
من خشب أبيض لا يصف بالجلفاف ، أما المسامع أو القصبات ^٥ فمن
خشب الأكاجية الأبيض الغصين ومن خشب الليمون كذلك . وأما والفتة
الأوتار أو القفال ^٦ فهي ذلك الجزء من القطعة الكبيرة من خشب الأكاجية
الأبيض الغصين الذي يتم أو ينهى السقطة الشبكية . ويتجاوز صندوق
القانون (٧) ، وتصنع الأوتار ^٨ من صم الحيوان ، ولا يتفاوت سمك قطرها
بشكل ملحوس أو يتسبب لتسرعى الانقباض ، من قاعدة الآلة الموسيقية إلى
قصها . أي من الفليف إلى الخاد . أما المفتاح فمن النحاس (٩) كذلك تتشكل
اللائس أو الكشوفون من النحاس ، وتكون في بعض الأحيان من الفضة .
وأما ريشة المزف أو الزخفة فمأورة عن فصل صغير من الخشب المصقول .

الهوامش :

- (١) سبق أن شرحنا ماهية هذا الجهد في الفصل الخامس بالعدد .
- (٢) انظر الشكل رقم ٢ .
- (٣) انظر الشكل رقم ٢ .
- (٤) انظر الفقرة الأخيرة من المبحث السادس . وكذا الشكل رقم ٢ .

البعث الثامن

من شكل وأبعاد ووظيفة الأجزاء السابقة

ياخذ الجزء الخشبي من الوجه أو عقد التناغم A شكل معين ، ويبلغ طول خط القمة الموازي للقاعدة تسعا وتسعين ملليمترا ، بما في ذلك الجزء من هذا الخط الواقع تحت الأنف E . أما إذا لم نحسب حسابها إلا لما هو مرئي من هذا الخط فلن يتجاوز طول هذا الخط أكثر من تسعين ملليمترا . ويصل طول خط القاعدة B ، بما في ذلك الجزء منها الموجود تحت الأنف ٦٧٧ مم . فإذا لم نلق بها إلا لما هو مرئي فلن يتجاوز طول هذا الخط ٦٥٥ مم . أما لخط الذي يرتفع ، بشكل مائل ، والذي تكسوه الأنف فيصل طوله إلى ٦٨٢ مم . أما إذا استبعدنا الأنف من عملية القياس فلن يتجاوز طول هذا الخط المائل ٦٧٧ مم . وأما الخط C ، من الناحية المقابلة للخط السابق ، والذي يرتفع عموديا من القاعدة إلى القمة فيصل طوله إلى ٣٧٧ مم . وأما الجزء من الوجه أو عقد التناغم ، والذي يتكون من سقفية خشبية ، وتلتصق عليه الرقعة ، في تلك القطعة من جلد سمكة البياض ، والذي يمتد من X إلى Y ، مقيسا بشكل مواز للفرس ، فيبلغ طوله بالتل ٣٧٧ مم . أما حين تقبسه عموديا على الفرس ، أي في الاتجاه الآخر ، فلن يتجاوز طوله ١٦٥ مم . وأما بخصوص الرقعة الملتصقة فوق السقفية فإنها تمتد لمسافة تقرب من تسعة ملليمترات إلى ما وراء السقفية وفوق الخشد ، وباختصار ، فإن هذه الرقعة تكسو الأطراف الخارجية من جزء الخشد الذي تلتصق - هي - فوقه . وهناك سبع من اللوح الخشبية الثماني المكونة للسقفية ، كما سبق أن نوهنا ، هي تلك المصنوعة من الخشب الأبيض ، لا يتجاوز عرض سطحها سوى ثلاثة عشر ملليمترا ، في حين لا يبلغ سمكها

الخمسة من المليمترات ، أما القطعة الثامنة (من هذه السقيفة) ، وهي من حشب الأكاجة الأبيض الفخيم ، فيصل عرض سطحها إلى ٢٨ سم ولا يتجاوز سمكها تسعة مليمترات . ويبلغ طول كل من المستطيلات الخمسة ، والتي تكونها الفراغات الواقعة بين أجزاء السقيفة الشبكية ١١٢ سم ويصل عرضه إلى ٥٧ سم . وتحمل الكعوب أو القدام الفرس فوق الجلد الذي يكسو الفراغ الخالي أو الأجوف ، ويبلغ عدد هذه الكعوب خمسة . وهو نفس عدد المستطيلات المجوفة التي للسقيفة . ولهذا السبب فإن الجلد الذي يكسو هذه المستطيلات يستجيب بشكل محسوس لضغط هذه الكعوب ، الأمر الذي أحدث آثار تجريف أسفل كل واحد منها .

أما الوصلات ، أو جوانب أو أسطح القانون ، فلها ، في ارتفاعها نفس السمك الذي لجسم هذه الآلة الموسيقية ، والذي وجدناه يبلغ من قبل نحو ٤٧ سم (١) ، ويتساوى طولها مع امتداد وجه الجسم الرنان الذي تنسب هذه الوصلات إليه ، ولذلك فأننا نحيل إلى الفترتين الأخيرتين من المبحث الخامس حيث ذكرنا كل هذه الأبعاد بالتفصيل . عنه حديثنا عن محيط القانون ، ونكتفي هنا بأن نضيف إلى ذلك أن هذه الوصلات ، في كل طرف من أطرافها ، تندمج ببعضها البعض بفعل الشججات (في جانب) والأطراف الناتئة (في الجانب الآخر) . وإن سمكها ، في موضع الالتحام ، وحده . يكون أكبر قليلاً مما هو عليه في بعضها الآخر ، وفي الوقت نفسه . فأننا إذا حكمنا على ما نراه منه ، فإن بقدرتنا أن نستنتج أن هذا السمك يبلغ من ١٨ إلى ٢٠ سم على الأقل . بل يكاد يصل إلى أكثر من ذلك .

ويصلح أسفل الجسم الرنان ، وهو الذي لم يستحق منا عناء أن نتوقف عنه ، والذي لا نراه كذلك في الرسم ، شكل المين كذلك . وقد سبق لنا أن قدمنا أبعاد هذا الجزء في الفقرة قبل الأخيرة من المبحث

الخامس . ولذلك فنحن نحيل إليها لمن يشاء الوقوف على هذه التفاصيل ، وقد شطب اللوحان الخشبيان اللذان يصنعان السطح السفلي ، بضاية ، ويلتصق كل منهما إلى الآخر . في كل امتداد اتصالهما يبطئهما البطش ، عن طريق قضيب من الخشب . ويصا إليه بواسطة أوتاد دائرية مصنوعة بدورها من خشب الأكاجة الأبيض غير الخشب . وقد خرطت هذه الأوتاد وحذبت بحيث أصبحت في مستوى هذا السطح . وقد انجمت الألواح . وكذلك قضيب الخشب الذي يعضها من الداخل في داخل شجة أحدثت فوق الوصلات كما تستلبيها في كل مسكها . وهي مثبتة كذلك بفصل أوتاد شبيهة بالأوليات ، غرزت أو أنشبت في سمك الوصلات . بحيث لا يجلى في مرئي من هذه الوصلات . فوق هذا السطح ، سوى الجزء غير المشعرج ، والذي يشكل ، من حول ، وفوق هذا السطح نفسه ، ما يقبه اطارا يصل مسكه من ٥ إلى ٦ سم . وهو شبيه بالاطار الذي يلتف حول الوجه أو مقعد العناب .

أما المسطرة أو بيت القلوى فمختلفة كلية ، في كل امتدادها . كما رأينا - ولابد - في الشكل رقم (٢) ، وينحني هذا الجزء من الآلة الموسيقية . بشكل زاوية حادة ، مع وصلة الجانب الخلفي الذي يلتصق به هذا الجزء . وفوق ذلك ، فهناك ثلاثة قصوص صغيرة . مثلثة الزاوية . ومصنوعة من خشب أبيض . تدمج هذا الجزء . وتثبت من أسفل . وقد أدمج أو سمر كل واحد من هذه القصوص في سمك الوصلات . ويثبت كل واحد من هذه القصوص ثلاثية الزوايا من زميله بمقدار ٢٤٤ سم . ويوجد الأول منها على مسافة ٥٤ سم من الطرف العلوي لهذه المسطرة أو بيت القلوى . ويبلغ طول الواحد منها ٥٩ سم بسطك يبلغ ١٠ ملليمترات . أما الامتداد العلوي لهذا الجزء من أجزاء الآلة الموسيقية فيبلغ ٧٥٧ سم . كما رأينا في المبحث

الخامس ، ويصل عرضه ، من أعلا ، إلى من ناحية قمة الأتة ثلاثة وستين من المليترات . في حين يصل هذا العرض ، من أسفل ، إلى ٧٠ مم يسبق مقداره أربعة عشر مليمترا . ويفترقه حصة وسبعون تقبا تصطف ثلاثة ثلاثة على خط واحد يستد بأتجاه عرض سطحه ، وهكذا نجد خمسة وعشرين صفا . يتكون الواحد منها من ثقب ثلاثة ، وينتهي كل واحد من هذه الثقوب من الآخر بـ ٢٦ مم ، ويبتعد كل صف عن الذي يليه بمقدار ٢٧ مم ، كما تفصله نفس هذه المسافة ، عن الصف الذي يسبقه .

وأما الأوتاد أو الملاوي (٢) H فمعدنها مساو - وهذا صحيح - لعدد الثقوب السابقة ، والمخصصة لاستقبال هذه الملاوي . وتأخذ راس كل وتد شكل هرم صغير ثلاثي الزوايا ، ومسحوب . ويصل ارتفاعه إلى ٢٧ مم ، أما عرضه عند قاعدته فـ ٩ مم ولا يزيد هذا العرض عن مليمتين عند قمته . ولعل هذا الشكل الهرمي لرؤس الأوتاد قد اختير باعتباره أكثر الأشكال ملائمة للمساو بطريقة دقيقة بالاحتياج . الذي يفترقه ، لهذا الغرض ، ثقب تعادل سمته خطامة هذه الرأس (٣) . ويوجد أسفل رأس الوتد حلق على هيئة مخروط قائم ومجذوع . يصلو بنحو ستة مليترات . ويوجد في هذا الحلق ، أسفل القاعدة الهرمية للرأس مباشرة ثقب يمتد من طرف إلى الطرف الآخر . ويمر من خلاله الوتر ليتم ربطه وتركيبه ، أما ذيل هذا الوتد فمستدير . وقطر استدارته أقل من قطر الحلق . ويصل طول هذا الذيل إلى ٣٢ مم . وهكذا يكون الطول الإجمالي للوتد ثلاثة وستين من المليترات . .

وتصنع الأوتاد من عصى الحيوان . وعندما هي الأخرى خمسة وسبعون وترا ، تربط إلى الأوتاد أو الملاوي على نحو ما بينا للتو . ونتيجة لذلك فادها ، بدورها ، تصطف ثلاثة ثلاثة ، في خمسة وعشرين صفا ، وتجتاز

شجبات عميقة تقابلها أو توافقها في الأنف . وهي تدخل في هذه الشجبات . عند نزولها من الأوتار . بانحراف . لتدخل بعد ذلك فوق امتداد كل سطح الوجه أو المقد . وبشكل مواز للقاعدة بدءا من خروجها من الأنف . وحتى المحال أو راحة الأوتار . بعد أن تكون قد مرت كذلك بالفرس . داخل حوات صغيرة أحدثت فيها بقصد استقبال هذه الأوتار . وعندما تصل هذه الأوتار إلى المحال ٢ . الواقع عند طرف الجناح الأيمن من القانون . ٥ . فاجها تمر . كل واحدة منها . بواحد من الثقوب الخمسة والسبعين التي أحدثت فيها . وهي الثقوب التي تصطف ثلاثة ثلاثة . في شكل مثلث . وتربط على نحو مشابه للطريقة التي تربط بها أوتار الجهتان عندنا . ويمثل الفرق الوحيد في المثلثين . في أنهم يجدلون الأطراف الزائدة من الأوتار بدلا من أن يصعدوا منها حلقة بسيطة . ويتكون كل من الأوتار الاثنا عشر الأوليات من ثلاثة خيوط . ويسادل مسكها مسك الوتر الثاني من الوترية الغليظة (نفة لا) . أما الأوتار . الأحد وعشرون التالية فأكثر وله أي أنها أرق من ذلك بمقدار النصف . في حين يكون الاثنا عشر وترًا التي تليها . أكثر من هذه رقة . وتكون بلبه الأوتار من الزير . وتمضي هذه مستديرة في ثغورتها . بشكل غير محسوس . كلما التزمت - هي - من آلة الآلة الموسيقية .

ويوجد الآن ٤ موازيا للمطرقة أو بيت الملاوى . ولها شكل منشور مائل خماسي الزوايا . غير منتظم . طوله ٦٩٥ مم . في حين أن عرض سطحه المنتصق يوحه الآلة أو مشد تناغمها . والذي يشكل نهاية لقاعدة هذا الأنف . ستة عشر ملليمترًا . وهو يشكل زاوية مستقيمة مع

وجه هذا الأنف نفسه (وللائف وجوه خمسة كما رأينا) المتناخم لجانب
المشد . ويرتفع عموديا . بكل امتداده . ليصل ارتفاعه الى ١٨ سم . أما
الوجه من الأنف الذي يشكل نهاية لقننه فيوصل عرضه الى ثمانية
مليمترات . وتوجد فوق هذا الوجه خمس وسبعون شجة او فجوة يبلغ
عمق الواحدة منهن سبعة مليمترات . ووظيفة هذه الفجوات أن تستقبل
الأوتار . ولما الوجه الحس للوجه السابق . والذي يستدير من ناحية
الأوتاد . فيتحني يميل . ويصل عرضه الى ستة عشر مليمترا . في حين
يبلغ عرض الوجه الخامس (من وجوه الأنف) . وهو العمودى على قاعدة
هذا الأنف . ثمانية مليمترات . وتتوزع الخمس وسبعون شجة او فجوة .
ثلاثا ثلاثة . مشكلة خطوطا يميل كل واحد منها بطى الشيء . بالنسبة
لاتجاه الأنف . وبشكل موافق - بدرجة اكبر - لاتجاه المشد . بحيث
تشكل الأوتار عند دخولها هذه الفجوات يميل . زاوية متفرجة مع الجرم . من
طولها الممتد من الأوتاد حتى الأنف . وبحيث تتعرض هذه الأوتار عند
دخولها الى الفجوات أو خروجها منها . لضغط من الأنف . يفترض أنه يسهم
فى المحيولة دون ايزالاتها أو ارتخائها . وتعتمد كل واحدة من الفجوات
الثلاث . على محيطها بثمان ثلاثة مليمترات . ويفصل بين كل مجموعة من
هذه الفجوات . فراغ يبلغ خمسة عشر مليمترا .

والفرس H عبارة عن منشور ثلاثي غير منتظم . ينحني فوق حصة
القدم أو كعوب بكل طوله . الذى يكون موازيا لعرض المشد . ويمتد فى
جرم كبير من هذا الجسد . وتتخذ كل قدم أو كعب هيئة جذع هرمى رباعى
الزوايا . قواعده متوازية . مكسورة ورواياه المسطحة مع ارتفاع هذا الجذع
الهرمى . ويبلغ طول الجرم العلوى من هذا الفرس ٣٧ سم . ويميل سطح
قاعدة المنشور الى الاستدارة بطى الشيء . ويبلغ عرضه قريبا من قاعدته

أحد عشر ملليمترًا ، أما سطح المنقور المواجه للسعال أو راحة الأوتار فيكون عموديا على سطح القاعدة . ويصل عرضه الى ثلاثة عشر ملليمترًا . .
 الخ ، وأما السطح أو الجانب المقابل لهذا ، والذي يستدير ناحية بيت الملاى ، فينحني بميل فوق سطح القاعدة ، ويبلغ عرضه أربعة عشر ملليمترًا (٤) ، ولكموب الفرس عند قمتها سمك يتناسب مع سطح قاعدة المنقور ، ولا تشكل هذه الكموب . على نحو ما ، سوى امتداد أو توغل له في المق ، ولذلك يتخذ اتجاه سطح جوانبها السابقة واللاحقة ، على وجه التقريب ، الاتجاه نفسه الذي تأخذه جوانب المنقور ، عما أنها مجوفة بعض الشيء عند القمة (٥) . وتمتد أسطح جوانب الأقدام الهرمية أو الكموب ، المرفوعة لقاعدة القانون ولحمته ، الى مسافة ٢٠ سم ، أما تلك التي تأخذ اتجاه المنقور فلا تمتد لأكثر من ١٥ سم ، وتبعد كل واحدة من هذه الأقدام أو الكموب عن زميلتها بـ ٤٧ سم . أو على نحو قريب من ذلك مع زيادة أو نقص طفيف . ذلك أننا نجد اختلافات طفيفة بين الفراغات التي تفصل بين بعضهن وتلك التي تفصل بين بعضهن الأخريات . وإن لم يكن هذا الاختلاف لبعضهن لأكثر من ملليمتر واحد ، أما اللحم أو الكبس القريبة من قمة الآلة الموسيقية فتبعد عنها بـ ٤٧ سم ، ولما تلك الأشد اقترابا من القاعدة ، فلا يزيد بعضها عن هذه القاعدة ، بأكثر من ٣٦ سم .

ومن جهة أخرى فإن القساع أو القشعات ، هي فتحات أو ثقوب واسعة بعض الشيء أحدثت فوق قمة الجسم الرنان ، بقصد تهيئة اتصال بين الهواء الخارجي ، في حالة التردد التي يكون عليها بفعل طنين الأوتار . وبين الهواء المحتوى داخل اتساع الآلة ، بقصد أن تكسب رنة الأوتار مدى أكبر ، وقوة أشد ، حتى يؤدي تردد الهواء الى تحريك كل الأجزاء المرنة من الجسم الرنان فيجعلها بدورها تطن . ويبلغ عدد هذه القشعات اثنتين .

كبرها تنحرف الى الاستقامة . اما الأخرى فشكل رباعي الزوايا . غير منتظم .
يكاد يشبه نعل الرمح . بمعنى أن راسه الطرفي العلوي والسفلي . وهما
حادثان متقابلتان . وغير متساويتين . في حين تكون الزاويتان المتفرجتان
اللتان لجانبى هذا الشكل الرباعي متساويتين . وتصنع الراوية المحورية
الموجودة عند منتصف المقد من قطعة واحدة من خشب الليبون . وهي
سنتة في كل محيطها . وتحيط بها دائرة صممت فيها يمين من خشب
الأكاجة . وهذه الدائرة التي استعملت كي تسوى أو تلامس أو توازن
سطح المقد . تلتصق بسبك لوحة هذا المقد نفسه . ولا يكاد يبلغ قطرها
أكثر من ثلاثة ملليمترات . ولما محيطها فلا يزيد عن الأربعة وسبعين
مليمترا . وعلى هذه الدائرة تلتصق النجمة (أو النجمة) التي تشكل
المسمع أو القمصة . وتتكون هذه النجمة المصنوعة من خشب الليبون .
أولا . من دائرة يبلغ عرض حافتها ٤ ملليمترات ويصل محيطها الى ٧١ سم .
ثم من مثلثين متقوسين متناظرين . يشكل اتحادهما شكلا (نجمة)
سداسيا ذا زوايا قائمة . وله عدد مسائل من زوايا داخلية . تنقسم بواسطة
انصاف أقطار تبدأ من مركز الدائرة . وعند مركز هذه الدائرة نفسها .
يوجد شكل سداسي مسائل للشكل الأول . وإن يكن بالغ الاستواء . ولن
ندخل في التفاصيل الدقيقة لحول التصميمات الصغيرة الأخرى لهذه
النجمة . وبمقدورنا أن نراها في الشكل الذي جاء رسمها فيه . وعلى نحو
بالغ الدقة . أما القمصة الصغيرة . التي لها شكل نعل الرمح . فقد
جاءت كذلك من قطعة واحدة من خشب خرطت بشكل مستو . وتعتمد هذه
من القمصة الأولى . على اليسار . ناحية الزاوية الحادة . بـ ١٨٩ سم .
لتكون . على وجه التقريب . على مسافة مساوية مع بيت المثلوى أو المسطرة .
ولاكبر الزاويتين الحادتين لهذه القمصة . هي تلك التي تتجه قمتها نحو

زاوية المسد ، ويبلغ طول كل ضلع من ضلعها ، وحتى قمة الزاوية المنفرجة نحو ٩٩ م . أما الزاوية الحادة المناظرة ، والتي تبدأ قمتها ناحية القسم الكبير ، فأقل في حدتها عن الأولى ، ويبلغ طول كل من ضلعها ، حتى قمة الزاوية المنفرجة التي يغطي كل منهما اليها ، بالمثل ، خمسة وثلاثين مليمترًا ، ويبلغ (محيط) هذه القسمة ، مقيسة من خط داخله من قمة الزاوية الأكثر حدة حتى قمة الزاوية الأخرى المناظرة ، والتي هي أقل منها حدة ، ١٣٥ م . ويبلغ طول القطر الواصل بين سمتي الزاويتين المنفرجتين المتناظرتين نحو ٤٤ م . وهذا القطر هو نفسه كذلك ، قطر دائرة نجسية صغيرة ، مماثلة لتلك التي تشكل القسم الكبير ، وينقسم الجزء الباقي من هذه القسمة ، بشكل منتظم إلى تقسيمات كثيرة ، صغيرة ومتباينة ومستوية ، ويمكننا أن نراها في الرسم .

ويتكون **المفتاح** (١) من قسبة هرمية الشكل ، رباعية الزوايا ، وهي مجوفة من عند قاعدتها حتى حسم ارتفاعها ، وحيث يشرح هذا التجويف لتلقى دوس الأوتاد ، كما سبق أن لاحظنا . فإنه يتخذ كذلك شكل رأس هذه الأوتاد وله نفس أبعادها ، ويصلو الجزء العلوي من المفتاح ، أو بالأحرى يحميه ، قوس يسيل بنحو ١٤٤ درجة ، وينحني أحد طرفيه فوق القسبة الهرمية بشكل أكبر مما يصل الطرف الآخر . ويصل الطول الإجمالي للمفتاح نحو ٦٨ م . ويبلغ طول كل ضلع من أضلاع قاعدة القسبة أحد عشر مليمترًا ، وحيث تتلقى هذه القسبة تدريجياً ، بينما هي تغطي نحو الارتفاع بحيث لا يزيد اتساع كل واحد من وجوهها أو أضلاعها عن ستة مليمترات ، يبدأ من الجزء المشكل للقوس . ويتضائل سمك القوس كذلك بنحو مليمتر واحد ، ويختصار فأننا نجد هذا المفتاح ، مرسومًا لدينا ، وبشكل بالغ الدقة وبالحجم الطبيعي ، في الشكل .

والللملص أو الكشتوان شكل حلقة واسعة . شبيهة بنوع من الكستبان المستخدم في الحياكة وإن يكن بغير قاع . يطلق عليه عادة اسم القضيبي أو القرعة . ومع ذلك فثمة فروق بين حسنة القرعة وكستبان الحياكة . تتمثل فيما يلي :

١ - أن حسنة القرعة ذات سمة كالية لاحتواء طرف الإبهام . حتى السلامة الأولى . أسفل الظفر .

٢ - أن الجزء الذي يحمل تحت الإصبع . يستطيل قليلا . بدلا من أن يماثل الجزء العلوي . وينتهي براويه تمثل تحتها . بين الخلفة والإصبع النصل الصغير من الخشب المصقول . والذي يستخدمونه ريشة عزف أى زخفة .

ويبلغ قطر الملص أو الكشتوان أقل من ٢٠ مم . ويصل طوله . مقبضا من قمة الجزء . انزوى حتى ما تحت اتساع الحلقة ال نحو ٢٣ مم . فضلا عن ذلك فإن ارتفاع الكشتوان لا يزيد عن أربعة عشر ملليمترا . بل هو أقل في بعض الأحيان . وهكذا يرى بوضوح أن أبعاد حسنة الكشتوانات ليست مقاييس لابد من الالتزام بها . بل يستطيع كل امرئ . حسب رغبته . أن ينوع في سببها وأبعادها . بأن يوصي الصانع بما يريد . طبقا للثابتة التي يمكنه أن يجنيها من وراء ذلك . وطبقا لما يناسبه أو يريعه . ونحن هنا لا نقدم إلا نسب وأطوال آلة الفاون . التي قمنا بقياسها .

أما الزخفة . فهي عادة كل أداة تستخدم في لمس أو ضرب أو قرق الأوتار . ونأتي هذه الكلمة (في اللاتينية) Plectrum (بليكتروم) من كلمة بليكترون Plectron . وهي بدورها مشتقة من الفعل Plecto (بليكتن) . ومعناها يضرب أو يوقع على آلة موسيقية ، ولهذا السبب فإن اسم الزخفة أي بليكتروم (أي ريشة العزف) كان يطلق في بعض الأحيان

على قوس المزف (٧) . اما ما نطلق عليه نحن اليوم اسم بلكتروم (أى الزخمة) فليس سوى فصل مسخفر من خشب صقول . بالغ النضومة والرقعة . ويصل طوله الى ٨٨ سم . وعرضه الى نحو تسعة ملليمترات . وهم يفعلونه . كما سبق القول . فيما بين الحلقة والاصبع . بحيث لا يمررون منه سوى ثمانية عشر ملليمترا . وبواسطة هذا الجزء من الزخمة تنقل أوتار القانون .

الهوامش :

- (١) انظر الشكل رقم ٢ .
- (٢) انظر الشكل رقم ٤ وبه رسم لوتر بحجبه الطبيعى .
- (٣) انظر الشكل رقم ٣ ويثل الوتر المتدخل فى القنّاح .
- (٤) انظر الشكل رقم ٢ .
- (٥) شرحه .
- (٦) انظر الشكل رقم ٣ .
- (٧) يطلق على فعل المزف على أوتار آلة القانون أو غيرها : النقر ، وهى كلمة مشتقة من الفعل نقر . ينقر بمعنى ضرب أو عزف . ويستخدم هذا الفعل كذلك للتعبير عن النغمة أو الرنة أو الطنة التى تصدر عن أية آلة موسيقية سواء كانت آلة طرب (ميلودية) أو آلة صاخبة أخرى .

المبحث التاسع حول الاختلاف النفسى وآلة القانون وتوليفاتها الموسيقية

تألف أوتار القانون فى الخمسارى ثلاثة ثلاثة . وهذا بجلاء هو السبب الذى حسم توزيعها على هذا النحو . ثلاثة بعد ثلاثة ، أما الملهج الذى يجتمع الموسيقى المصرى فى توليف ودوزنة هذه الآلة الموسيقية . وفى تقسيم سلمها النفسى فيقتطيق مع الفطور الهارمونى للمودرات أو الطبقات الموسيقية عند العرب . والتي لقمنا عنها مثال الآلى عشر مقاماً رئيسياً فى دراستنا من الوضع الراهن للفن الموسيقى فى مصر . الفصل الأول .

المبحث التاسع . ويخترب الموسيقيون العرب منا كثيراً فى ذلك : فهم يأخذون نغمة الرست كنقطة بداية . وهى النغمة المقابلة للنغمة رى Bb عندنا . ثم يرنون لها (١) مع رباعيتها السفلية ، ثم مع الثمانية الحادة لهذه النغمة الأخيرة ومن هنا ينزلون إلى الرباعية السفلية التى لهذه الثمانية . ثم ينزلون أكثر ليصلوا الرباعية التى تطو النغمة السابقة . التى يرنونها كذلك مع الثمانية . وهكذا دوماً . حتى يصلوا نغمة الوتر الأخير صمودا . وبعد ذلك يمددون يمدولون . عن طريق الثمانية النغمات الفليطة . ولا يتم التوليف النفسى بهذه الطريقة . وعلى نمو دقيق . فإنا نجد كلمة نغمات آلة القانون مدوزنة على النحو التالى :

الهوامش :

(١) اسم المثلث الذى يطلق فى العربية على عملية ارتنان الأوتار هو الجلس . وهى كلمة مستقاة من الفعل جلس بمعنى بحث أو جرب عن طريق الجلس .

نضات إوتار آلة الثلاثون الخمسة والسبعين واسماء
القامات التي تمت تلك النضات قراتها الطبيعية

مزان VII	مضوي VI	قب النوى V	قب المركب IV	قب الميكاد III	قب الميكاد II	قب الميكاد I
١٥, ١٦, ١٧	١٢, ١٣, ١٤	٩, ١٠, ١١	٦, ٧, ٨	٣, ٤, ٥	١, ٢, ٣	١, ٢, ٣
مزان XIII	مضوي XII	قب النوى XI	قب المركب X	قب الميكاد IX	قب الميكاد VIII	قب الميكاد VII
١٦, ١٧, ١٨	١٣, ١٤, ١٥	١٠, ١١, ١٢	٧, ٨, ٩	٤, ٥, ٦	١, ٢, ٣	١, ٢, ٣
مضوي XIX	قب النوى XVIII	قب المركب XVII	قب الميكاد XVI	قب الميكاد XV	قب الميكاد XIV	قب الميكاد XIII
١٧, ١٨, ١٩	١٤, ١٥, ١٦	١١, ١٢, ١٣	٨, ٩, ١٠	٥, ٦, ٧	٢, ٣, ٤	١, ٢, ٣
قب النوى XXV	قب الميكاد XXIV	قب الميكاد XXIII	قب الميكاد XXII	قب الميكاد XXI	قب الميكاد XX	قب الميكاد XIX
١٨, ١٩, ٢٠	١٥, ١٦, ١٧	١٢, ١٣, ١٤	٩, ١٠, ١١	٦, ٧, ٨	٣, ٤, ٥	١, ٢, ٣

افصل التاسع

عن الكلمة الموسيقية السماع في العربية
"السنطير"

تكتب هذه الكلمة . سنطير . في العربية بأشكال مختلفة . فهذه الكلمة . كما هو واضح . غريبة على اللغة العربية (١) . فهناك من يكتبونها املايا سنطير . وهناك آخرون يكتبونها سنتر . ويكتبها فريق ثالث سنتر . ورابع سنتر . وهكذا . فهناك محلل للشك في امكانية تحديد الشكل الهجائي لهذه الكلمة . في العربية . بنقطة .

وليس هناك كثير لقوله حول هذه الآلة الموسيقية التي لم يتمكن من التزود بها . والتي لم نرها كذلك الا بحضر الصدفة . بل يستطيع القول باننا قد رايناها بشكل غابر بين ايدي من يعرفون عليها في السوارع . وبالتالي فاننا لم نتمكن من تلخيصها والوقوف على تفاصيلها . هل نحو ما فعلناه بخصوص آلات اخريات ! بل اننا لن نتناولها هنا بالحديث . الا لان في شكلها بعض شبه مع آلة القانون . التي انتهينا من تناولها بالحديث .

لا تعد السنطير واحدة من الآلات الموسيقية التي يستخدمها المصريون ، فهؤلاء . على العكس من ذلك . يستخدمونها . اما لانهم ينظرون الى قانونهم باعتباره آلة موسيقية ارقى من هذه بكثير . او . وهذا ما يبدو لنا أكثر رجحانا . لان المسيحيين . الذين لا يحظون من جانبهم بتقدير كاف . وكذا اليهود الذين ينظرون منهم بازدراء . يمزقون على هذه الآلة .

ولد عرف منيسكي Moniski في مؤلفه :

Thesaurus linguarum orientalium (٢)

السنطير . على نحو شبيه بما فعله مع كل الآلات الشرقية الاخرى . الى بطريقة بالغة الخلط . فيطلق على هذه الآلة اسم الصناج Cymbale . لانه قد قرأ في موضوع ما . ربما . ان حبله الآلة تضرب . وهذا أمر

يستمرعى الانتباه بقوة بسبب الاعمال التى صاحب تحديد كل ما له صلة بالموسيقى ، سواء فى روايات الرحالة أو فى ترجمات المؤلفات القديمة أو الأجنبية أو فى التعليقات التى تمت عليها . وقد سبق لنا أن أشرنا ، فى دراستنا عن الآلات الموسيقية التى كان المصريون الإقليميون يستعملونها^(١) إلى بعض الآراء الجزائية لبعض الفراعنة الذين فسروا آلة المزهر أو الجبلجلى على أنها هى النغير ، وثقنى أكد آخرون أنها الصناج ، وراها فريق ثالث فى الناي أو الفلاوت ، وواجه على أنها الصور أو البوق ، وخامس باعتبارها الطبل أو الكوس . . الخ . فى حين أن لكل تمنى فى قراءة الشعراء الأفريقى ولاتين ، كان سيريهم إلى أى حد قد جانبهم على هؤلاء الفراعنة - الصواب ، وكم جافوا - هم - الحقيقة ، ولسوف يكون بطلون امرئ ما أن يفسح مؤلفا بالغ الضخامة والفرابة مما لو أنه شاء أن يمحى وأن يحصى كانه الأخطاء من هذا النوع ، والتى ارتكبها أناس مرموقون ، فضلا عن ذلك ، عند حديثهم عن الموسيقى وعن الآلات الموسيقية . وقد يقد لهذا المرء كثيرا ، بينما تستحته رغبة مأكرة فى الإيذاء ، أن يرى إلى أى حد أساء بعض المؤلفين والكتاب استخدام علمهم النغير ، وكيف عرضوا للخطر لبايتهم وهم يهيمون إلى احتشاك التفسيرات لبعض النصوص .

ولا يكون المستطير أبعد من أن يشبه الصناج ، تلك التى تتكون من جزئين متزاوجين ومتماثلين تماما من المسند ، فانه يتكون من صندوق مسطح ، مصنوع من الخشب ، على شكل صحن . ومماثل فى هيئته للقانون العربى . وإن يكن له جانبان مائلان . بدلا من جانب واحد فى آلة القانون . كما أن المستطير يمثل شكلا ثلاثيا مجفوعا عند قمته ، وبدلا من أن تكون أوتاره من صمغ الحيوون وتوقع أو تنفر باليكتروم أو الرخمة . تلك التى تصنع على شكل نصل من خشب أملس أو تؤخذ من ريشة نسر ، فإن له

(أى السنطير) وترى من المنقح ، يقرآن بمصوتين صليبتين من الخشب ، تنتهى الواحدة منهما بكعب يكون أحيانا من العاج ، ويؤخذ فى أحضان أخرى من مادة قرنية . ولا يلمس الأوتار منه سوى جزئه المحبب

وتربط الأوتار إلى أوتاد مفروسة فى الجانب الأيسر من الآلة ، وليس على المسطرة الناتئة إلى ما وراء صندوق الآلة ، على النحر الذى نقصده فى آلة القانون ، وإن تكن الأوتار مشدودة ، بالمثل ، من الشمال إلى اليمين بدءا من المسطرة أو بيت الملاوى وحتى المحال أو رافعة الأوتار ، وتحمل بالمثل فوق غرس سابقة على المحال .

وعلى قدر استطاعتنا التذكر فإن أوتار هذه الآلة روجية ، وليست ثلاثية مثل أوتار القسامون ، أما عند هذه الأوتار ، وسماها النغمي ، والنغمات التى تصدر عنها - فهذا ما لم تستح لنا الفرصة لتلخصه .

وتوجد السمسات فوق الوجه (أو مشد التناغم) ، لكننا لسنا فى وضع نستطيع منه أن نقطع بحقيقة عمودها ، أو شكلها ، مستديرا كان أم غير ذلك ، وذلك أننا لم نحفظ عنها بذكري دقيقة .

وليس بمقدورنا أن نصيف لذلك شيئا ذا بال حول هذه الآلة . ومع ذلك ، فهما يكن هذا الوصف موجزا فعلا ، فإنه يبدو لنا بالغ الإقاضة . إذا ما قارناه بما قيل حتى اليوم ، عن آلة السنطير . عند الفرقين المحدثين .

الهوامش :

(١) سبق لنا أن تحدثنا عن اسم السنتور الذي كان يطلق قديماً على آلة موسيقية تسمى بين النقوش في ساجد أثريّة كثيرة في مصر الملبية . انظر مقالنا عن الآلات الموسيقية التي يرأسها المرء بين النقوش التي تزين المباني الأثرية المصرية ، الباب الأول ، المجلد الرابع ، المجلد القديم ، المجلد الأول من ص ١٨٧ - ١٨٨ [انظر المجلد السابع من الترجمة العربية] .

(٢) *Vincent Asch, 1980, Col 2001*, سنطور ٧٥٥

(٣) المصور القديمة ، دراسات ، ص ١٩٥ (وصف مصر) .

[انظر المجلد السابع من الترجمة العربية] المترجم .

فصل العاشر

عن أبي الفتح جده العجوز "١"

نقحت الأول

حول اسم هذه الآلة ، نطع شكلها وطابعه ، وكذلك
نطع وطابع الزخارف والخليات التي تميز الكمنجة
المسجود عن بقية الآلات الشرقية الأخرى ، سواء في
مجلها أو في الأجزاء المختلفة المكونة لها

لا بد لنا أن نستعيد الفرح الذي لقمناه عن اسم الكمنجة عند حديثنا عن
الكمنجة الرومي ، وبذلك لا يتبقى علينا إلا أن نقرر هنا كلمة مسجود ، التي
تعني المسن ، على النحو الذي ترجيحناها إليه ، وبهذا يفهم كل ما يتعلق
باسم هذه الآلة الموسيقية ، الآن ، معروفا ، وربما لم تكن هناك آلة موسيقية
تبحث أصالتها على الأثرية مثل تلك الآلة ، سواء كان ذلك في شكلها أو إمساكها
أو نطقها أو في ذلك العدد الكبير من الزخارف والخليات التي تتجمل بها (٢) ،
فهذه الآلة طابع خاص ، عربي حتى ، يختلف كلية عن طابع الآلات الشرقية
الأخرى ، يعرف فيها المرء على اللوح الأسبوي منسجبا باللوح العربي كما
نلاحظه في عبارة المنقشات التي شيدت في عصر الخلفاء المسلمين ، والتي
يطلق عليها في بعض الأحيان اسم الصارة البربرية *masraqas* ، وهو
اللوحة الذي يمثل عن نفسه في عبارة أقيم المساجد ، ولا سيما في عبارة
المنقشات التي تبث على الأثرية ، والبالغة البذخ ، والتي شيدت في مدينة
الكاير - الجبانة - على مقربة من القاهرة ، تكريما لأشهر رجالات المسلمين
في أزهي عصور الإسلام ، فقد شيدت هذه المنقشات بروعة كانت بمثابة
صدمة لكل الرحالة الأجانب .

ومع ذلك فإن هذه الكمنجة لم تستطع إليها الأنظار بفضل نطقها ،

وحسبكها وإبعادها وحليتها فقط . وإنما كذلك ، وفوق هذا كله ، بفعل الطريقة التي تشكلت بها .

فعل عكس كل الآلات الموسيقية الأخرى التي يجد لها عنقا مسطحا من أعلا ، أي من الجانب الذي تقصد عليه الأوتار ومستديرا من أسفل ، وأكثر اتساعا بالقرب من الجسم الرنان ثم يقل عرضه مع صعوده باتجاه الأنف ، والتي تغطي في بعض الأحيان مع تناقص أبعادها حتى طرف البنجاك عكس ذلك كله فإن للكمنجة العجوز عنقا متعدد الاضلاع والزوايا في جزء منه ، واسطوانتي الشكل في الجزء الآخر ، ويتسع قطره كلما ابتعدنا عن الجسم الرنان A ، بل إن بنجاكها له كذلك قطر أكبر من القطر الذي لأعلى العنق ، وبينما يكون البنجاك في آلات الموسيقى الشرقية الآخر مصصتا ، وتكون للأوتاد رموس أسطوانية الشكل على هيئة بيזור ، وتفرس في المقعدة ، على الجانب الأيسر من البنجاك ، وليس قط على جانبه الأيمن ، وفي حين تربط الأوتار إلى هذه الأوتاد خارج البنجاك وعلى رموس هذه الأوتاد كذلك ، فإن للكمنجة العجوز بنجاكا مجوفا وأوتادا لها رموس مسطحة ومستديرة على هيئة قرص ، أو تكون كروية الشكل وتنقسم إلى أجزاء ، كما أن هذه الأوتاد تفرس إلى يمين البنجاك وإلى يساره ، وليس في المقعدة قط ، كما تربط أوتادها داخل البنجاك ، وحول ذيل الأوتاد ، بعد أن يمرروها من خلال ثقب أحدث لهذا الغرض في هذا الجزء من كل وتد .

كذلك ، ففي حين يكون الوجه أو عهد التناغم في الآلات الموسيقية الأخرى ، بأكمله ، أو في جزء كبير منه ، من الخشب ، فإنه هنا يقتصر على قطعة من جلد (مسك) البياض ، وحة أخرى ففي الآلات الموسيقية الأخرى التي أحدثت بها فتحات تسمى شمسبات ، يقصد إيجاد صلة بين الهواء الخارجي والهواء الذي يهيمه الجسم الرنان ، تكون هذه الفتحات فوق الوجه

أو مقعد التناغم ، إنما في الكمنجة المجوز ، فلا ترى هذه الفتحات إلا فوق الجسم الرنان ^١ (٢) ، وبالمثل ، تكون أوتار الآلات الأخرى من عصى الحيوان أو من المعدن ، أما أوتار هذه الآلة الموسيقية فتؤخذ من خصلات طويلة من شعر معرفة الحصان ، على نحو قريب مما تكون عليه الأكواس (القواس المزف) عندنا ، وبدلاً من أن تكون خائضة الأوتار فيها فوق البنجات ، كما نرى في بقية الآلات الفرعية ، فإن خائضة الأوتار هنا لا توجد إلا عند الممسّس الموجود بالعنق .

ولا تزال هنا ، ولا بد ، ملاحظات أخرى كثيرة ، لو أننا عشتنا أن نلتفت عند الكثير من التفاصيل الصغيرة ، لكن تحييصاً دقيقاً كهذا لا يستحق أن يجهد لنفسه مكاناً هنا .

الهوامش :

- (١) الكمنجة المجوز أي الكمان القديم .
- (٢) انظر اللوحة ٥٥ ، الشكل ٦٠٠ .
- (٣) انظر اللوحة ٥٥ ، الشكل رقم ٦٠٠ .

البحث الثاني

الأجزاء المكونة للكمنجة السجوز

لكي نتصور هذه الآلة في مجملها بشكل افضل ، ولكي نجعل من الشرح الذي سنقدمه حول شكلها وخدماتها وحلياتها وأبعادها ، أكثر وضوحاً فإن من الأفضل أن نميز في البداية ، كل واحد من الأجزاء التي تتألف منها ، على حدة •

تتألف الكمنجة السجوز من الأجزاء الرئيسية الآتية (١) : **الجسم الرولان**

- a . وهو يتكون من قطعتين : **الوجه** أو **مقعد التناغم** ، و**الصندوق** ، ويأتي هذا الجزء بقطعيه بعد المتيق b الذي يمكننا أن نقسمه إلى ثلاث قطع هي : **القوس** c ، و**أسفل المتيق** b ، و**القسم** d . ثم نجد **البندول** e ، الذي نقسمه بدوره إلى قسمين : **الأول** ونسميه **الجسم** c ، والثاني ونطلق عليه **باسم البندول** ، ثم **الأوتار** (أو **المصافير**) f ويسمى الجزء f منها **القوس** في حين يسمى الجزء g منها **القليل** ، وبعد ذلك تأتي **الأوتار** h (٢) ثم **التفاصيل** ، **شعاعية الأوتار** f ، و**وحدة الأوتار** x ، وبعد ذلك **القوس** y ، و**القوس** z (٣) وهو الذي يتكون من **الصفا** l ومن **الشعرة** d ، ومن **السم** أو **الخزام** k . وهناك أجزاء كثيرة أخرى تمكن ملاحظتها في هذه الآلة ، ولا نجد مثيلاً لها قط في الآلات الأخرى ؛ حتى لينبئ علينا ، كيما لا نهمل شيئاً ، لا أن نقسم إلى كل أجزائها وحسب ، بل وأنما كذلك إلى ما لهذا الجزء من خصوصية في تكوينه ، سواء من ناحية الشكل الذي جاء عليه ، أو من ناحية الخامة التي صلب منها ،

أو من ناحية الوظيفة التي يؤديها . فهناك أشياء لا يستطيع الرسم
ولا الحفر ، على العوام ، أن يجللنا فتبينها بوضوح ودون أن تلجأ إلى الوصف
كما أن هناك بالمثل ، أشياء لا نستطيع أن نقررها بنجاح دون أن تلجأ إلى
الرسم والحفر .

الهوامش :

- (١) انظر الشكلين ٦٠ و ٦١ (من اللوحة BB) .
- (٢) انظر الشكل ٦ .
- (٣) انظر الشكل ٧ .

البعث الثالث

تسكل وخامة وموضع كل جزء من الأجزاء السابقة
وكذلك الخليات التي يزدهن بها كل جزء من هذه
الأجزاء

يسمى الجسم الرنان A الخاص بالكمنجة المعجوز . شكل كرة القتلح
منها نحو ثلثها (١) . أما المستطوق فيتكون من نواة إحدى نمار جور الهند
حوت فوق أعلا منتصفها بقليل . ثم أحد الجزء الأكبر منها بعد تجويفه
ونظيفه . ثم تلبت فوق سطحها تقرب مستوية متفاوتة الاتساع . وقد رثبت
بشكل منتظم على هيئة صليب مردوج . يحيط به خط منحى متموج . يسمى
وكاهه أشرطة معدة . ربطت الى بعضها البعض .

وليس الوجهه أو مقده التناهم شيئا آخر سوى حله بياض مشدود
بقوة فوق فوهة نواة حوزة الهند . وقد الصق هذا الجله فوق حواف النواة .
من الخارج . بمرص ٧ ملليمترات فوق طول محيطها .

ويسمى العنق في العربية : العمود . وقسم منه لا يراه الناظر
وهو ذلك الذى ياصق الى تكب أحدث عند منتصف قاعدة البنجاك . وهذا
القسم اللى فى سمكه بكثير من البقية المرتبة من هذا العنق أو العمود . وهو
مصنوع فى أكبر امتداد له من حشب الأكاجة . تعلوه ترصيعات أو تكسيات
من حشب سات لوسى . ومن الماج . ومن صفى اللؤلؤ ومن الححاس .
أما الباقى فهو . ببساطة . من الماج أو الحديد .

وأما القصى T . أو ذلك الجزء المتمد من خلاصة الأوتار حتى أسفل
العنق A . الى مسافة ٦٨ سم من الجسم الرنان . فعبارة عن أنبوب له

النا عشر ضلعاً ، وتوزع الترسيمات التي تتحلل بها بشكل منتظم فوق جوانبها أو وجوها الاثنى عشر التي ترصع على التوالى أو على التبادل بصنف اللؤلؤ ، والماج ، وخشب البلساندر* وخشب سانت لوسى . أما صنف اللؤلؤ لمخروط على هيئة سداسيات مسحوبة ، سبع منها ، تملأ الواحدة منها فوق الأخرى بكل ارتفاع ستة من الاثنى عشر وجها التي للساق أو الأنبوب ، ويأخذ كل واحد من هذه الأشكال السداسية من خشب اللؤلؤ، المحاط بشبكة صغيرة من خشب سانت لوسى ، موشاة فيما حولها بشبكة أخرى صغيرة من اللحاس وهناك مثلثات من الماج تملأ الفراغات المبرونة التي تتركها فيما بينها الأشكال السداسية ، يارتفاع كل وجه من الوجوه التي تملأها . أما الأوجه الستة الأخرى من الشكل ذى الاثنى عشر ضلعاً (الأنبوب) فتملأها شبكة صغيرة من خشب البلساندر بين شبكتين من خشب سانت لوسى .

ويتكون اسفل الحلق من لعتين : الأولى ، وهي من خشب الأكاجا المسط ، وهي تلك التي تتألف من المس ٢ ، وتأخذ الأخرى من الماج وهي الجزء الذى يملأ أو يغط مباشرة الجزء السابق ، ويلامس الجسم الرنان .

واللحم q عبارة عن ساق حديدية مربعة الشكل ، مخروطية أسفل الحلق ، وتحتاز هذه الساق ثوة جوة الهند من طرف الآخر ، وتوغل الى ما بعدها لمسافة ٢٠٧ سم ، وتنتهى بزرار على شكل حرم صغير مقلوب ، له وجوه أربعة ، وفوق ثوة جوة الهند بقليل ، تصبح ساق القدم مسطحة بطول يصل الى ٢٣ سم ، وقد أحدث فى هذا الجزء- المسطح ثقب مرر من خلاله .

من الخلف ، مسار ذو راس . نتي ذيله ليشكل المحجن أو الصنارة h
من الأمام ، ووظيفة هذه أن تشبك بها الحلقة e لرافعة الأوتار .

ويتكون البنجالة C . من جزء منه . من العاج المسطح . وفي جزء
آخر من البلاكاج ، وفي جزء ثالث من النحاس ومن خشب سانت لوسى ومن
الفضة الكندية . .

ويصنع جسم البنجالة من قطعة وحيدة من العاج مصمت ، وهو
أسطواني الشكل ، ويزدان بفتوة زينة في كل طرف من طرفيه ، وتوجد في
مقدمته فتحة ضيقة وعظيمة ، وتوجد حول حواف هذه الفتحة ، وكذلك على
طرفي الأسطوانة ، فيما أمام فتوة الزينة وفيما وراء ، خمس دوائر ،
تتكون كل واحدة منهن من حلقات مركزية (أى تدور حول مركز واحد)
تشكل حواف أو أطراف لهذه الموضعين . وتدور بقية سطح البنجالة بتجسيات
صغيرة صنعت بأساليب متنوعة ، من النحاس وخشب سانت لوسى ، لكنها
جسما نحاس . مما ، بدوائر صغيرة تماثل الدوائر السابقة . أما للووب
الأوتاد ، ويبلغ عددها ثلاثة في كل وجه ، على الرغم من أنه لا يوجد لهذه
الألة سوى وتدين ووترين . فتحات بدوائر صغيرة شبيهة بدوائر الأوتار
أو الحواف ، وإن يكن قطر التجسيات المشكلة لها أكبر من قطر الأخريات .

ويكاد راس البنجالة يشبه إناث مصرى يسحونه برق يطوه غطاه ،
وقد لا يكون علينا ، في الحقيقة ، أن نتأرب بينهما على نحو مبالغ فيه
أو نسى لأن نجد لهما نفس الأبعاد ونفس النسب ، ومع ذلك فإن لراس
البنجالة هذا علاقة شبيهة كافية بهيئة هذا الإناث ، حتى نستطيع هذه ،
وبسهولة ، أن نستدعى على الفور صورة الأخرى إلى أذهان من يعرفونها

• شجرة من إشبجار الزينة من الفصيلة الصنوبرية •

أو تساعد أولئك الذين لم يروها قط ، على أن يصورها • وهذا الجزء من
البنيان مصنوع من خشب شبيه بغصن الخشب الكندي ، وهو يزدان
بشرائط صغيرة من العاج شبيهة بأضلاع شحمة ، يحف كل واحد منها من
الأخر على مسافة متساوية ، بكل امتداد محيطها • بدءا من القمة الدنيا حتى
ارتفاع ما يمكننا أن ننظر إليه باعتباره منشأ عنق البردق ، وهناك توجد
كذلك رينة ملصقة ، صنعت من الأخرى من العاج ، مشكلة خطا دائريا
متعرجا ، بحيث تغطي زوايا ترجه الى قمة الأضلاع السابقة ، وفوق الخشب
البادي في الفراغات الفاصلة بين الأضلاع العاجية ، توجد دوائر صغيرة من
العاج كذلك ، أما الجزء الأكثر نسولا أو خيطية من هذا الرأس ، أي ما يمكننا
تسميته بمنق البردق ، فينقسم بدوره ، في كل ارتفاعه ، الى ثمانى شرائط
طولية من العاج ، تبدأ عند قسم الزوايا المتبادلة الداخلية ، والمناظرة للزوايا
السابقة المشكلة للخط الدائري المتعرج وعلى مسافات متساوية فوق حافة
الاناء ، توجد أربع دوائر صغيرة من العاج ، وكذلك فوق الزرار الذي تمثلناه
في شكل قطب هذا الاناء ، ومع ذلك فحيث أن هذه الحافة أو الإطار تشكل
نقوما وأن الجزء الأدنى من الزرار كروي الشكل ، ويشكل سطحاً متراجعا
فإن كل واحدة من الدوائر العاجية تنقسم الى قسمين بفصل هذا الجزء المتراجع
الذي يفصل عن الاناء ، عن طريق الفتحة • ولهذا الزرار ، وهو فيما يبدو
من خشب البليساندر ، شكل كرة مستطيلة في الجزء العلوى منها ، ينقسم
سطحها كذلك الى أربعة شرائط صغيرة من العاج ، تبدأ عند منتصف ارتفاع
الكرة ، وتمتد حتى القمة ، وتوجد ، كذلك ، دوائر صغيرة من العاج ، فوق
الأجزاء الوسيطة الأخرى التي تترك الخشب مكشوفاً •

• وتصنع الأوتار الآ ، التي وصلناها من قبل ، من خشب القيقب ،
وهي تجتاز البنيان من طرف لآخر ، على نحو ما تعمل أوتاد الكمان لدينا ،

أما الجزء من ذيل كل وتد من هذه الأوتاد ، والذي يدخله في الجزء الأجوف من البنجاء ، فيخترقه بالمثل ثقب يستخدم في تحرير مرابط الوتر . ولولا ذلك . لكان عميرا على الوتر ، من حيث انه يتألف من نحو ستمين الى ثمانين شعرة من شعر معرفة الفرس أن يدخل في ثقب بمثل هذا الضيق . وليس لدينا ما ضيقه الى ما سبق أن قلناه بخصوص رأس التود . اما عن الذيل فهو عبارة عن ساق او قصبة دائرية تغطي مستديرة حتى الطرف المقابل للرأس .

وتتكون الأوتار . كما نبهنا الى ذلك منذ الليل . من خصلات من شعر معرفة الحصان . وتضم الواحدة عادة من ٦٠ الى ٨٠ من هذه الشعيرات . ويحيط كل وتر . بقطعة مربعة . الى المفضل او المربط . وهذا الأخير عبارة عن حلقة كبيرة من حصى الحيوان له سطح الوتر الثاني في آلة الكونترباس - أي الكمان الكبير - (وهو الوتر الذي يصدر النغمة لا G) . ويحيط الطرف الآخر . بعد مروءه من خلال ثقب التود الى الطرف الآخر .


أما خافضة الوتر K . لشريط صغير من الجلد . يلتصق مرتين حول العنق . فوق المنص . ثم يحيط بحلقة واحدة من الخلف . على مسافة ٢٧ سم من البنجاء . وحيث لا يوجد في الكمنجة المجوز أنف قط . وحيث قد تصبح الأوتار . عند خروجها من البنجاء - وبعد أن تكون قد مرت من فوق الحلبة الناتئة التي تزين طرفها الأدنى - باللفة اليسرى . ولحد مفرط . عن المنص . فانهم يقاربون فيما بينها بضمها بقوة . عن طريق شريط من الجلد K . هو الذي يشكل ما نطلق عليه اسم خافضة الوتر .

وتوجد في جاذبة الأوتار X حلقة دائرية من الحديد C تنطد فيها الأوتار المأخوذة من شعر معرفة الحصان . وتثبت هذه الحلقة الى صنادير

أو محجى من الحديد P يسك بدم الآلة الموسيقية .

وتصنع القوس H من خشب التسوبج . وتوجد عند قمتها حرتان أو شجنتان . عريضتان . لحد يكفى لاحتواء كل واحد من الوترين ، وتنتهر اقدام أو كموب هذه الفرس بنتوء صغير من الخارج . تحط - هي - عليها ، ما يجعل وعاسها أكثر اتساعا . بحيث يصبح بمقدور هذه الفرس . بسهولة أن تظل والفة فوق الوجه . حتى بدون تأثير ضغط الأوتار التى تبقى على هذه الفرس ثابتة في هذا الموضع . حين تكون (هذه الأوتار) مشدودة .

أما القوس P فيتألف على نحو مخالف للأقواس لدينا . لخصاه مجرد غصن دودار . لم يكلف الغوم أنفسهم عنه تخليصه من لحاله . وهذه العصا . التى تقابل ما تطلق عليه نحن اسم **القوس** . جوفاء حتى ١٤ مم من طولها . وفى هذا الطرف نفسه . فى الجهة المقابلة لتلك التى نقش عليها خصلة شعر الحصان . تنشق العصا بكل عبق الجزء الأجوف منها . وينتهى التجويف بنقب يتجاوز أو يبرر من هذا الجانب نفسه . وعند الطرف الآخر . وفى المكان الذى ينبغى أن يوجد فيه عقب أو كعب أقواسنا من ناحية شعيرات عمرة الحصان . توجد حلقة من الحديد على شكل K يمر طرفاها المخرسان فى سمك العصا . من جانب آخر . ويربطان وينتريان إلى الجانب الآخر . وتربط خصلة الشعر عند طرفيها بشريط سبيك . ويدخل أحد هذين الطرفين فى الجزء المجوف من الرأس P أو فى الجانب الأعلى من القوس . ثم يخرجونه من الثقب O . الذى يمتد بالقرب منه هذا الطرف بقصد تنسيته عند هذا الموضع . ويربط الطرف الآخر من الخصلة عن طريق عتقه إلى الحلقة الحديدية الأولى L فى السبر أو الخزام K . ويعبر هذا

السير مرتين في الحلقة الأولى والثانية . مع شد طرفيه بقوة بجهد جلب شعيرات معرفة الحصان . ثم يمد حذان الطرفان الى الحلقة الأخيرة التي تجهزها حلقة الحديد التي على شكل  . والتي دوى أن تدخل اليها هذه الحلقة قبل غرسها في الصا . ومن قبل أن ينثنى طرفها .

الهوامش :

(١) انظر اللوحة BB . الشكل رقم ٦ .

البحث الرابع أبعاد الكمنجة المجرى والطول اجزائها

يصل الطول الاجمالي للكمنجة المجرى الى نحو ٩١٠ سم . يبدأ من قمة رأس البنجال . حتى قمة الزوار المجهز على هيئة حرم مغلوب ، والذي يشكل نهاية القسم هذه الآية .

ويبلغ عمق الصندوق ٧٤ سم . ويبلغ قطر اتساعه ، مقبعا بشكل مواز للوجه . وان يكن الى اسفل بمقدار ٢٢ سم - نحو تسعين ملليمتر . في حين أننا لو استناد من حافة لآخرى للوحة نواة جوة الهند ، فلن يجاوز طول هذا القطر ٨٦ سم ، وهو ما يساوى طول قطر مقعد التناغم أو الوجه .

ويبلغ طول المنق أو الصدود ■ . يبدأ من اسفل البنجال في ■ ، وحتى الجسم الرنان ٣٧٩ سم . أما طول الملمس ٢ المستند من عند خافضة الوتر F حتى اسفل المنق ■ فيبلغ ٣١١ سم ، ويبلغ قطر سمكه بالقرب من خافضة الوتر نحو ٣٦ سم ، لكنه لا يبلغ بالقرب من الحافة ■ عند اسفل المنق سوى ثلاثين ملليمتر ، ويصل ارتفاع اسفل المنق ، من النقطة ■

الى ٦٨ سم ، منها تسعة عشر ملليمتر تغلفها قطعة من خشب الاكاجه هي التي تتناغم الملمس ٢ . أما الجزء الباقي من المنق فيغطى بقطعة من الناج تسبق الجسم الرنان مباشرة . وفوق هذا الجزء من المنق كذلك من ■ الى

■ تحده الأوتار بواسطة القوس ، وليس من فوق المقعد أو الوجه ، كما يحدث في آلاتنا التي توقع من طريق القوس ، وتلك خاصية أخرى تسترعى الانتباه في آلاتنا هذه .

وحيث لا تضم قدم الآلة ، في الساق أو القصبة الممددة (2) سوى ما هو ظاهر الى الخارج . وليس الجزء البار في داخل الجسم الرنان ، ولا الجزء المفروص في القسم الأخير من أسفل العنق أو الصدر ، فإن الجزء المرئي من الساق لا يزيد طوله عن ٢٠٥ مم ، ومن السهل تقدير طول بقية هذه الساق . ما دمت قد قسمنا أطوال الأجزاء التي تمثل - هي - فيها .

ويصل ارتفاع البنجالة ٥ الى ١١٩ مم . ويصل قطر ثغافته الى نحو ٤٥ مم ، ويبلغ علو رأس البنجالة ١١٦ مم ، كما يبلغ أكبر أقطار الجزء المحصب منه سبعة وأربعين ملليمترًا .

وترتفع الفرس ٨ ملليمتر ١٥ مم . ويصل اتساع تقديراتها ، كما تستقبل الأوتار الى ٥ مم يمتدح يبلغ نحو ثلاثة .

ولا تبدو لنا بقية أجزاء الآلة ذات طبيعة تلطخ لقياس صانم ، واعتقد أن علينا أن نطوئ أنفسنا من عند تقديم تفاصيلها الى الكاري .

المبحث الخامس

حول الائتلاف النفسى للكمنجة المعجوز ، وحول

حجم ومدى تنوع التفضيلات التى يمكننا الحصول عليها

من هذه الآلة

يصرف المرء فى الائتلاف النفسى للكمنجة المعجوز ، كما يعرف فى الائتلاف النفسى لغالبية الآلات الموسيقية الفرقية ، على المبدأ الهارمونى الذى ساد عند القدماء ، أولئك الذين كانوا ينظرون الى الرباعية باعتبارها اكمل التناغمات وأنها بعد الثمانية ، وباعتبارها النموذج للنظام الموسيقى كله ، والحد الطبيعى لتقاسيم هذا النظام . ويقوم هذا المبدأ على أن التفضيلات فى النظام الدياتونى الطبيعى^(١) تعلن عن نفسها ، على الدوام ، متعاقبة ، رباعية فى اثر رباعية ، مع احتفاظها بالملاقات أو النسب نفسها فيما بينها ، ولم تبد لهم الحماسية باعتبارها تناغما طبيعيا مماثلا ، لأنها لم تكن تصغر بشكل مباشر عما كانوا يطلقون عليه اسم الهارمونى . ولأنهم لم يكونوا ينظرون إليها الا باعتبارها مقلوبا للرباعية أو مكملة للثمانية أو ملحقة بها ، كانت الحماسية عندهم تاتى مقلوبا للرباعية عندما تنزل من النغمة الفليضة من هذا التناغم الى ثمانية النغمة الحادة ، كما هو الحال عندما نهبط من الرباعية النازلة فا ، اوت ، الى ثمانية الـ فا ، اوت الأولى على هذا النحو : فا ، اوت ، فا ، وتكون (الحماسية) مكملة أو ملحقة بالثمانية حين نفسها الانتقال من النغمة الحادة للرباعية الى الثمانية الحادة من النغمة الفليضة لهذه الرباعية نفسها ، كما هو الحال عندما نصل من الرباعية الصاعدة : اوت ، فا الى الثمانية الحادة للنغمة اوت ، والتي نترجم بها صعودا على هذا

النحو : أوت ، فا ، لوت ، ولكن الأقدمين لم يكونوا يستخدمون الخماسية قط كي يؤلفوا ، أو ينظموا ، أو يحسبوا مدى أو مساحة نظامهم الموسيقي ، كما لم يستخدموها ، للسبب نفسه ، في الائتلاف النفسى أو فى الجدول النفسى للاتهم الموسيقية .

ولهذا السبب ، فإن الآلات الموسيقية فى الشرق ، حيث لا تعرف المبادئ الجديدة للهارمونية ، والتي ألحح لها مجالا ، ذلك الإصلاح الذى قام به جى اوزو لنظامنا الموسيقي ، وحيث يجعل الناس جهلا مطبعا ابتكار الطباق* وكذا استخدم هارمونيتنا الحديثة هذه الآلات معوزة - لا تزال - فى الرباعية ، فى أغلب الأحيان ، بأكثر مما تكون معوزة على الخماسية فإن وجدت خماسية فى السلم النفسى لهذه الآلات غائبا لم تأت إلا بشكل غير مباشر . على نحو ما شرحنا لتونا ، وإذا حدث خلاف ذلك ، فلهل هذه الآلات - التى قد تقابل فى ائتلافها النفسى نغمة خماسية - تنتمى الى أوروبا الحديثة أكثر مما تنتمى الى آسيا أو أفريقيا ، وهو الأمر الذى يكشف عنه شكلها بسهولة ، والذى نستطيع الحكم عليه عن طريق مقارنتها بالآلات المرسومة هنا ، والتي يوجد من بينها ما سوف يتناقض بشكل صارخ مع تلك الآلات التى جعناها فى اللوحة BB ، وهذه آلات شرقية بلا جدال .

وحيث أننا لا نجد فى السكمنجة المعجوز شيئا أوروبا على الإطلاق فلا بد أن يكون ائتلافها النفسى اذن شرقيا صرفا ، وإن يتكون هذا من الرباعية ، كما هو الحال فى الواقع ، وكما تيقنا منه ، ليس فقط عن طريق النقر على أوتاره على الكفالى ، بل كذلك لأننا طلبنا الى الموسيقيين اسم النغمة

* الطباق ، لمن يضاف الى آخر على سبيل المصاحبة ، أو قطعة موسيقية تؤلف بهذه الطريقة . (المترجم)

التي لا بد أن ترددها هذه الأوتار . ذلك أننا إذا افترضنا أن آذاننا قد
تخضعنا ، أو أن تكون أذن الموسيقى العربي قد أسأت تقديم العون اليه عند
ضبطه أو دوزنته لهذه الآلة . فلن يكون مرجحاً قط ، أن يضاف الى هذه
السلسلة الطويلة من الأخطاء ونوبات سوء الفهم ، خطأ جديد آخر حول اسم
هذه الأوتار ، أو النغمات التي ينبغي لها أن ترددها ، ومع ذلك . فقد سمعنا
وقتنا ، كما كنا نسمع دوماً في ذلك الوقت ، وطيلة ما يريد على سنوات
ثلاث أوتار الكمنجة العجوز تردد الرباعية ، ولم يكف الموسيقيون المصريون
خلال هذا الوقت عن أن يرددوا على مسامعنا أن النغمة الفليطة تسمى **فوكاه** ،
والحادثة تسمى **نوى** ، وكل منهما تبتعد عن الأخرى ، في النظام الموسيقي
عند العرب . بفاصلة مفاصلها رباعية . وهكذا تكون لكل هذه الشهادات كل
خصائص النغمة ، كما لا يمكن . بعد هذا الحشد للبراهين ، أن يكون هناك ،
بالنسبة لنا ، شبهة من شك فيما يتصل بالاختلاف النغسي للكمنجة
العجوز ، والذي نعلمه ، هنا ، فيما يلي :

الاختلاف النغسي لكمنجة العجوز



وليكن صحيحاً أن أوتاراً تتكون من ستين إلى سبعين شعيرة من شعر
معرفة الحصان لا تستطيع أن تردد نغمة موحدة ، عذبة ، متشابهة على
شاكلة النغمات التي يرددونها وتر مأخوذ من ممر الميوان ، مبروم جيداً ،
أو نغمة بالغة الوضوح كذلك التي تصدر عن وتر مصنوع من المعدن ، وهو
أمر كنا نجد مهيئاً للاعتقاد في صحته ، وليكن صحيحاً كذلك أن نغمة
الكمنجة العجوز غير مهيأة كي تصدر نغمات نغمة مليئة على غرار النغمات
التي نشهف لسماعها من آلاتنا الموسيقية . فإن من المؤكد أن نغمات هذه

الأداة قد علت وربما يبطئ شيء من عجلة . ويبطئ شيء كذلك من اضطراب
وبطئ شيء أنفيا أجسا . حتى لقد طننا في البداية أن اعتيادنا على سماعها
هون ظهور هو أمر يدخل في عداد المستحيلات . ومع ذلك - وهذا اعتراف
من جانبنا - فقد وجدنا . بأنفسنا . وببطئ الوقت ، أن ما كان يصنعنا
منها أكثر من غيره ، في البداية قد غدا ، على وجه الدقة ، ما قد أوحى لنا
بظيم البهجة والنفخ ، وما أخذ يبدو لنا الأكثر تعبيرا والأعظم تأثيرا .
وحين فكرنا في هذا التغيير غير المتعلق الذي فعل فعله فينا ، سألنا
لاستكناه سببه كيف تقدم عنه تفسيرا ، فسرنا ما اقتنعنا أن انطباعتنا
الأول كان يعود بالضرورة ، وربما كان هذا هو سبب الأسباب ، إلى أفكارنا
المسبقة . أكثر مما كان يعود إلى طبيعة هذه التسميات في حد ذاتها ، كما
اكتشفنا أن ما كان يشوب لساننا ، في سمعنا ، هو ما كان يقرب
بنفسائنا ، ودرجة أكبر ، من الصوت البشري ، وهو - أي الصوت
البشري - الذي يند كثيرا عن الميوب بل ينمج بها في تعبيرات بيننا^(٢)
كما أنه يمانى على الموم من الجراحات متفاوتة القدر بفعل بعض المقامر
التي يعملها أو يمر عنها أو يجيش بها ، وبمثل التفسيرات التي تفتوره .
من ذلك ، أجزاء الأداة التي تعدله . لا سيما حين تكون هذه المقامر بالغة
التدفق . ومن هذه التجربة الأولية رأينا نتائج عديدة تكفرح ، جاءت
الوقائع والتجارب لتطابقها أو تؤكدها أكثر فأكثر ، حين حطمت غالبية
الأحكام المسبقة لتربيتنا أو كفافتنا الموسيقية . حكما وراء حكم .

ومن هنا جاءت هذه المبادئ التي ننظر نحن إليها كأمور توابت
لا تحتمل المراد :

أولا : أن التسميات التي تمتد الأكثر روعة وتقواء تفعل فعلها على
أحاسيسنا من طريق قوة وحيوية الهزة التي تحدثها على أليافنا الحسية ،

أكثر مما تحدث هذا الأثر على أرواحنا .

ثالثا : إن الأصوات (البشرية) التي تستحوذ على إعجابنا أكثر من غيرها بفعل نقاتها وروعة جرسها ، نادرا ما تكون هي تلك التي تحرك المشاعر أو تمس شغاف القلوب أكثر من غيرها (أى بنفس درجة نقاتها وروعة جرسها) .

رابعا : كثيرا ما يستطيع ممثل هزل بارع أو ممثل درامى رائع ، لا يملك صوتا يتصلق إعجاب سامعيه ، لكنه يعرف كيف يبت الانفعالات فى نغمات صوته - يستطيع مثل هذا الممثل أو ذلك أن يجعل المشاعر التي يسبر - هو - عنها ، تتوغل بقوة وفعالية حتى أصمات أرواحنا ومشاعرنا ، فى حين لا يقدر أفضل الممثلين ، إذا ما اعتمد على مجرد نقات صوته ومهارته أن يجعلنا نتبين الفكرة والخبرة اللتين يستهدى بهما صوته ، وفى الوقت الذى يشنف - هو - فيه آذاننا ويمتص أرواحنا بمثل هذا الكمال ، فإن القلب منا يظل باردا .

رابعا : وأخيرا فإن من المستحيل أن تقدم الموسيقى تقديما حقيقيا ، فى أى مكان لا تكون - هي - فيه خاضعة لأحكام القلب والعقل أو عندما تضحى بما لها من تعبير فى مقابل امتناع الأذن أو عندما الألواق أو الجرى وراء حبث ، الخوض ، ولزواتها .

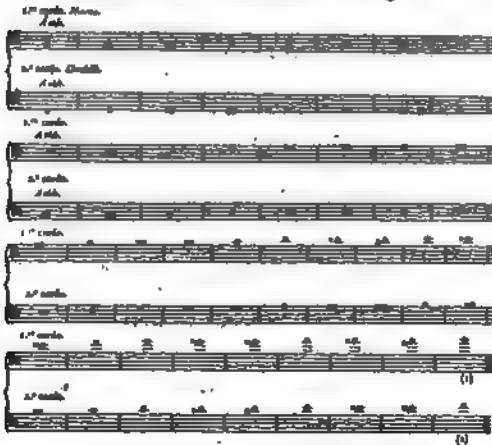
وهكذا ، فإذا لم يسترع انتباهنا سوى ما يمكن أن يحصل عليه الموسيقيون المصريون من الكمنجة العجوز ، فلسوف نجد هذه الآلة ، بلا ريب ، شحيحة للغاية ، ومضطربة للغاية - - فهم لا يمزفون عليها سوى الحان غنائية (أو مصاحبة للغناء) ، وهذه الألحان عندهم ، لا تتيح الفرصة لوجود مساحات نغمية بالغة الاتساع ولا تؤدي الى تنوع كبير فى النغمات ،

ومع ذلك ، فحيث لا يوجد قط على ملمسها من قطعة تجمع عدد هذه النغمات
أو تعد منها ، وحيث يستطيع المرء ، عكس ذلك ، أن يحصل على نغمات
تبادل كل جزئيات امتداد الوتر ، طالا ظل هذا الوتر محتفظا أو قادرا على
التردد ، فإن معنى نغمات هذه الآلة يكون واسعا لك يكفي لعدم أحداث
أي ضيق للحن (الميلودي) أو تضيق عليه ، ولعل النظام الموسيقى عند
العرب ، وهو الذي يسمح بتنويع النغمات أكثر بكثير مما يسمح بذلك
النظام الموسيقى عندنا ، أن يشكل ينابيع متجددة لينهل منها موسيقى
بارع .

واليكم سلم النغمات التي أسمنا إياها الموسيقيون المصريون ، الذين
طلبنا ذلك إليهم ، ويردد كل وتر ، كما نرى ، مساحة من ثمانيتين ،
ومن طريق تقسيم الفواصل ، طبقا لنظام الموسيقى العربية ، فإن هاتين
الثمانيتين تقسمان على خمس وثلاثين نغمة .

تنوع ومساحة النغمات

التي يمكن الحصول عليها من الكمنجة المجهز



الهوامش :

(١) نطلق اسم النظام الديالتوني الطبيعي على ذلك النظام الذي ينتج عن سلسلة من النفقات الطبيعية ، على غرار تلك التي تنتمي الى النظام الموسيقي عند الاغريق ، والتي كانت تنتج هذا التسلسل الهارموني : سي ، مي ، لا ، ري ، سول ، اوت ، فا ، مي ، وهي التي كونوا منها سباعيتهم الوترية : سي ، اوت ، ري ، مي ، فا ، سول ، لا .

(٢) يأخذ الصوت (البشري) في غالبية الاحيان نفمة انفيه عند التعبير عن العواطف السوداوية والحزينة ، وتكون له نفمة حادة أو قوية واضحة عند التعبير عن الازدراء ، ولا سيما عندما تصغر عن نفور أو استنزاز طامعين ، ويكون لها هذا الطابع نفسه ، كذلك ، حين تعبر عن النفمة أو السخط ، وكذلك حين تعبر عن الرغبة التي تحتدم في صمت وكتمان ، وأن يكن ذلك على نحو أقل ، ثم تنصف بهذه الصفة نفسها ، ولكن على نحو أدنى مما سبق ، عندما تعبر عن الاحتقار - وكذلك عندما تعبر ، في بعض الاحيان عن الأسى ، والألم والتشجيع ، لا سيما حين يكون الامر ناتجا عن مظنة ، أو عن قسوة يشعر المرء ازامها بالموجدة ، لكنه لا يجرؤ على الثورة عليها ، كما يتخذ الصوت البشري هذه الببرة نفسها في حالات أخرى كثيرة .

(٣) هذه النفقات الأخيرة ، هي التي نحصل عليها من عند أسفل العنق أو الصدر ، وهو الجزء المصنوع من خشب الإكاجة ، والذي يقع مباشرة فوق القطعة المصنوعة من العاج .

افصل الحادى عشر

عَنْ اَلْاَمِيْنَةِ اَلْبَغْرِغِ اَوَّالِكِيْمَةِ اَلْاَلْبَغْرِغِ (١)

البحث الأول

من يكون من الصير علينا أن نوجز عنه وصفنا للكمنجة الفرخ ،
اذ أن هذه الآلة الموسيقية تنتمي الى النوع نفسه الذى تنتسب اليه الكمنجة
المجوز ، كما أنها لا تختلف عنها بصفة أساسية الا فى التلافها النظمى
(أى فى الطريقة التى دوزنت بها نوتاتها) . ذلك الذى يتأسس على لفحة
خماسية أحد ، وكذلك فى نسب أبعاد صندوق الجسم الرنان اذ تقل هنا
عما عليه الحال هناك بمقدار النصف ، ولعل هذا هو ما أدى الى اطلاق اسم
الكمنجة الفرخ ، وهى تسمية تعنى قطعة أو جزء من الكمنجة ، وقد جعلنا
نحن منها الكمنجة النصف أو الكمنجة الصغير . ويمكن القول بإيجاز ،
أن هذه الآلة الصغيرة قد بنيت بالطريقة نفسها التى قامت على أساسها
الكمنجة السابقة اما اسما أو عدد أجزائها فهى ذاتها هنا وهناك ، وتختلف
أبعاد هذه بالنسب نفسها القائمة بين أبعاد تلك ، ولينا هذا جسم الآلة ،
فإن أطوال الأجزاء فى هذه الآلة قد جاءت مائلة لأطوال الأجزاء المناظرة
فى الآلة السابقة .

وسنستخدم هنا نفس حروف الدلالة التى استخدمناها فى الفصل
السابق ، للإشارة الى الأقسام نفسها ، حتى نتمكن الصن ، وقد تمودت
عليها من قبل ، أن تهتمى إليها بسهولة .

الهوامش :

(١) كمنجة فرخ أو كمنجة صغيرة أى الكمان النصف أو الكمان
الصغير ، انظر اللوحة BB ، الشكل A .

البحث الثاني

عن الشكل والحلقات والحلقات والأطوال الخاصة بالكنجة الفرخ ، وحول أجزائها كذلك

يكد يكون شكل الكنجة الفرخ مماثلا لشكل الكنجة المجوز ،
أما الحامة التي تستخدم في بنيتها فعبارة عن قسم من نواة إحدى ثمار جوز
الهند ، وجلد سمكة بياض ، وأجزاء من خشب الأبنوس ، وخشب الأكاچه
وخشب شجرة الموت* وخشب القيقب كذلك ، ثم من العاج والحديد وشعيراب
معرفه الحصان والجلد وأوتار من ممي الحيوان وخيوط دويارة ٠٠ وهكذا دخل
في تركيب هذه الآلة الصغيرة ، كما رأينا ، خامات أخذت من ممالك الطبيعة
الثلاث(١) على نحو ما حدث في حالة الكنجة المجوز .

أما الحلقات التي تقزين بها الكنجة الفرخ لأبسط كثيرا من تلك التي
وجدناها في الكنجة المجوز ، فهذه - هنا - ليست إلا من العاج ، وقد
طعنت أو أدمجت أو ثبتت بالخشب عن طريق مسامير صغيرة من النحاس .

ويبلغ الطول الإجمالي لهذه الآلة الموسيقية ٨٦٤ سم . ويتكون الجسم
الرنان A من الأجزاء نفسها التي تضمها أو يتكون منها الجسم الرنان في
الكنجة المجوز ، كما أنها قد صنعت من الخامات نفسها في الآلاتين
الموسيقيتين . واصندوق آلتنا هذه(٢) شكل مخروط يضاهي مجموع عندئذته ،
وهو مأخوذ من نصف نواة إحدى ثمار جوز الهند ، وقد أفرغت تماما من
داخلها على غرار النواة التي صنعت (من قبل) الكنجة المجوز ، ولكن مع

* شجرة تطرح ثمارا كالنفاح وتقرز نسطا ساما - (المترجم) .

انتزاع قاعها ، الذى كان بمقعوره أن يشكل قمة المخروط ، مما يجعل هذا الجزء مفتوحاً فتحه كبيرة مستوية ، وهناك ، بالإضافة الى ذلك ، ثقب صغيرة تثبت بشكل مستو فوق سطحها ، وهذه موزعة بشكل منتظم على الوجهين فقط ، ويوجد بالقرب من القاعدة ثقبان أكبر اتساعاً من الثقب الأخرى ، ويصل عمق الصندوق الى ٤٤ مم ، ويشكل الوجه أو المشد سطحاً بيضاوياً (٣) يزيد قطره الأكبر عن ٦٨ مم ، فى حين لا يتجاوز قطره الأصغر الى ٥٤ مليمتراً ، وهذه الأطوال هي - كذلك - الأطوال نفسها التى لفتحة نواة جوزة الهند التى يثبت فوقها جلد البياض ، الشكل للوجه أو المشد التام .

أما العنق B فمماثل أو قصبة مستديرة تغطى مستندة بشكل ملحوظ بدءاً من التجاعيد C حتى الجسم الرنان A ، ونجدها نحن مقسومة الى جزئين : الملمس ج ، وأسفل العنق ٥٠ مم ، فأما الملمس فمن خشب شجرة الموت ، ويزدان فى كل امتداده بشمانى شبكات صغيرة من الحاج ترتفع بشكل حلزوني : أربع منها فى اتجاه ، والأربع الأخريات فى الاتجاه المقابل ، وتصطف هذه الشبكات بشكل تبادلي ، وتباعد كل منها عن الأخرى بمسافات متساوية ، بطريقة تجعل الشبكات التى تغطى فى اتجاه ، تقطع بما يقرب زاوية مستقيمة الشبكات الأخرى التى تتخذ الاتجاه المضاد ، مما يكون أشباه معين ، توجد فى وسطها لوحة صغيرة من الحاج تشكل زهرة على هيئة صليب ، ويبلغ امتداد العنق ، طولاً ، ابتداءً من الملمس ج ، نحو ٢٤٠ مم ، ويصل قطر سمكه عند خالصة الأوتار ٣ الى ٢٣ مم ، أما عند الاقتراب من قمة أسفل العنق ٥ فلا يزيد القطر عن ٢٨ مم ، ويصنع أسفل العنق ٥٥ مم قطعة وحيدة من خشب الأكاجية المسط ، والهادى عن أى زخرف ، ويصل طوله الى ١٠٢ مم ، ويبلغ قطر

الطرف التالى مباشرة للمفصّل ٢٧ مم . اما قطر سمك الطرف المقابل . الى الطرف المقابل للجسم الرنان فيقترّب من ٢٣ مم .

وتماثل القدم B قدم الكمنجة المجوز . وهي تنخرس في اسفل العنق . B . وترى من داخل نواة جوزة الهند المكونة لصندوق الآلة . وتتوغل العارضة بين الطرفين . الى ما وراء الصندوق بامتداد يصل الى ٢٦٤ مم . وتنتهى بزاوية مخروطية صغيرة . وعلى مسافة أربعة عشر ملليمتر اسفل صندوق الآلة تتسطح هذه القدم . على نحو ما تصنع قدم الكمنجة المجوز . ومثلها كذلك تتسع مكونة قطعا ناقصا . يبلغ طول قطره الأكبر . الذى يتخذ نفس اتجاه الساق أو القصبة الحديدية نفسها . خمسة وعشرين ملليمتر . في حين يبلغ قطره الأصغر أربعة عشر . ووسط هذا القطع الناقص . احسب ثقب مرر من خلاله . والى الخلف . مسمار حتى رأسه . ثم نرى الجزء الذى يبرز من الأمام (ذيل المسمار) بطريقة تجعل منه محبنا كبيرا . يظهر بالفرض نفسه الذى يظهر به نظيره في الكمنجة المجوز .

أما البنجالة C فصنوع من قطعة واحدة من خشب الأبنوس . ويختلف جسمه قليلا في شكله . عن بنجالة الكمنجة المجوز . وإن يكن عاريا تماما من أى زخرف . وليست لرأس هنا هيئة البردق التى يتخلها الرأس في الكمنجة السابقة . لكنها تعمل اناء آخر . صوريا كذلك . يطلقون عليه في العربية اسم قلة يطوخوا مفلوذا . ويمثل الاختلاف بين الاثنين في أن رتبة الأول تسمى متسمة لتتخذ شكل القمع . في حين تكاد تكون رتبة الآخر اسطوانية الشكل . ولها القطر نفسه في كل طولها .

وأما الأوتاد D فقد صنعت بشكل أكثر تأنقا مما جاءت عليه أوتاد الكمنجة المجوز . ورأس الأوتاد هنا من العاج . وتتخذ شكل قرص يأخذ الجانب المسطح منه اتجاهها عموديا موازيا للبنجالة . وقد يربط هذا القرص

بواسطة المخرطة ، وتوجد فوق سطحه ، وكذلك على مسكه ، فتوات زينة
زخرفية دائرية الشكل ، وتصور الموائير التي يزدان بها السطح حول مركز
واحد أما تلك التي توجد فوق السكك فتتوافزة ، وعند مركز هذا
القرص ، يرى الزوار الذي يشكل نهاية الذيل ، من هذه الناحية ، بإيذا إلى
الخارج ، في حين يتوغل هذا الذيل نفسه في الناحية الخلفية ، وهو مصنوع
من خشب القيقب ، وقد سويت استديرتة بالمخرطة ، ويختار سلك البنجال
من طرف لآخر ، ونتيجة لذلك ، فإنه يمر بالفتحة العميقة والمستطيلة التي
أحدثت بالبنجال من الأمام ، كما هو الحال في الكمنجة المعجوز ، كي تدخل
فيها الأوتار ويتم ربطها إلى الأوتاد ، لكن القوس (١) ، وكذا بقية ما يتصل
بهذه الآلة يظل ، بشكل مطلق ، نفس ما نجده في الآلة السابقة .

الهوامش :

(١) إذ يقطع الصينيون بأن لكل واحدة من ممالك الطبيعة ميزتها
الخاصة ، وأن لكل واحد من الحيوانات المختلفة والنباتات المتفرقة ، والمعادن
المتباينة خصوصية معينة ، فإنهم لا يشاعون ، عند تركيبهم لآلاتهم الموسيقية
أن يخلطوا ، دون تمييز كل صنف الحسامات ، إذ ينبغي ، في رأيهم ، أن
تصنع الآلة بحسامات أما من المملكة الحيوانية أو من النباتية أو من مملكة
المعادن ، أما حين يسمحون بالخلط بين خامات تنتمي إلى كل هذه الممالك
المتباينة ، فإنهم يولون أهمية كبرى للانتقاء ، الذي ينضمونه لقواعد
صارمة ، حدودها هم ، طبقاً للخامس التي يسمونها إلى الأجسام .

(٢) انظر اللوحة ٥٥ ، الشكل A ، ٩ .

(٣) انظر الشكل A .

(٤) انظر اللوحة ٥٥ ، الشكل ١٠ .

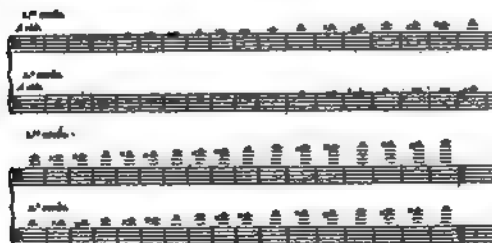
البحث الثالث عن الائتلاف النفسى ، وعن مساحة وخاصية الكمنجة الفرخ

صبق لنا أن لاحظنا ، فى البحث الأول ، أن الائتلاف النفسى لهينه الآلة الموسيقية ، لا يكاد يختلف فى شيء عن الائتلاف النفسى للكمنجة المعجوز ، إلا فى أنه أكثر حدة بمقدار خماسية واحدة ، ولابد أن يدرك القارىء من ذلك ، أننا كنا نقصد أن نفهم ، فسمنا ، أن التلافها النفسى يتشكل على أساس الفاصلة الرباعية ، وأنه مقتبس عن المبادئ نفسها التى تأسس عليها الائتلاف النفسى فى الكمنجة الأولى ، ويمكن كل ما سبق لنا قوله ، عند حديثنا عن الآلة الأولى ، أن ينطبق إذن على الثانية - أى أن مساحة النغمات ، وترتيبها ، مع مراعاة النسب ، لا تتغير هنا .

الائتلاف النفسى للكمنجة الفرخ



مساحة النغمات وتنوعها



وعلى الرغم من أن نصبات هذه الآلة من نوعية مماثلة لنوعية نصبات
الكتبة المجوز ، فقد وجدنا فيها - مع ذلك - بعض شيء من اكتئاب .
وبدون أن يكون هذا الاكتئاب متفرا . فانها على العكس من ذلك تمس
المخاطر ، ويعتبر بها الأمر بأن يستغرق سماعها في نوع من الأعلام
إذا ما أطال الانصات إليها ؛ ولعل تأثير انقمام هذه الآلة قد أسهم بعض
الشيء في التقليل من النفور الذي اعترانا عند سماع انقمام الكتبة المجوز.
وأعدنا للاستماع إليها ، مع أقل قدر ممكن من التحيز ضدها ، أو الحكم
المسبق عليها .

افصل الثانی عشر

عن الزبیب

البحث الأول

حول اسم ونوع ووظيفة هذه الآلة

يتعرف المرء ، دون عناء ، إذا تمنع شكل الرباب ، على الخاصة التي صنعت منها ، وطابع واسلوب شكلها ككل ، كما سيحرك أنها تشترك ، ولابد ، في أصل واحد ، مع الآلات السابقتين .

وإذا كان لابورد *Laborde* ، في دراسته عن الموسيقى ، المجلد الأول ، ص ٣٨٠ ، قد أبدى رأيا مخالفا لما نقول ، فالحسب في ذلك أنه لم يكن يعرف الآلات الموسيقية التي تحدث عنها إلا عن طريق روايات بالغة الخطأ ، أو لأنه قد أورد ما كتب بناء على شهادة أناس لم تكن لديهم - وهذا مرجح للغاية - المعارف التي لابد منها ، كي يحكموا جيدا على ما يتصل بفن الموسيقى ، كما أنه ، هو نفسه ، لا ينجو من اللوم ، لأنه لم يسمع حينئذ للتأكد من صقل الروايات التي كانت تنقل إليه ، كلما كان ذلك في مقدوره ، إذ لا يمكن التماس أي عذر له حين يقول ، ربما نقلنا من قولة واحد من الناس ، أن كلمة رباب *rehab* كلمة افرقية الأصل ، وأن كلمة سمندج *Semendje* كلمة عربية ، رغم أن كان ميسورا عليه للغاية أن يتلادى هذا الخطأ ، بفتح أول مصمم يصادفه ، أو أن يلجأ الى مشورة المستشرقين في الطاعة .

يقول لابورد : ، أن الرباب *rehab* باليونانية القديمة ، أو السمندج *Semendje* بالعربية ، هي آلة موسيقية تعزف باستخدام القوس ، وليس لها سوى وترين أحدهما معزوز بزيادة ثلاثية كبيرة عن الآخر ، أما ساقها فمن الحديد ، وتر من جانب آخر من جانبي العنق ،

ويؤخذ جسمها عادة من نواة ثمرة جوز الهند . وأما الوجه أو مشد التنانيم . فجعله مشدود على غوتر جلد الفخوف . وهي الآلة الموسيقية المفضلة من جانب المازنيين الجائلين والبحارة والبهلوانات الشرقيين . وهم يسكنون بها (عند العرف) كما لو كانت آلة كمان .

ولابد أن الوصف الذي قدمناه عن الكمنجة . في الفصل السابق . سيحصلنا نتبين بجلاء أن لا يورد له خلط بين الرباب والكمنجة (١) . ذلك أن هناك فرقاً هاماً بين هذه وتلك . فالجسم الرمان للربابة مسطح . رباعي الشكل على هيئة شبه المثلث . في حين يأتي جسم الكمان على شكل نصف كرة .

أما الرباب . ولا يمكن أحد أن يرتاب في ذلك . فهي الآلة نفسها التي وصفها لا يورد تحت اسم مربى *marabba* . في المجلد الأول من دراسته عن الموسيقى ص ٢٨١ رقم ٦ . والتي جاء وصفها في المؤلف نفسه ص ٣٨٠ . يقول لا يورد : : انها آلة تعزف بالقوس . وتسمى مربى . وتكاد تنتمي الى نوع الرباب *rebab* على الرغم من أن لها شكلاً مختلفاً . ومع ذلك فليس لها في بعض الأحيان سوى وتر واحد . وقلما يزيد سمكها عن البوصتين . ويغطي جسمها . من فوق ومن تحت بجلد مشدود . ولها خمسة أو مسموح بالقرب من المنق . ويعزف الموسيقى عليها كما لو كان يعزف على آلة كمان أو آلة دف أو كوس . ضارباً على الوتر في بعض الأحيان بظهر القوس .

وبدئنا هذا الوصف الصحيح . ولكن من الجانب السالب . عن خاصية لم تنح الفرصة لنا لملاحظتها . فقد يحدث أحياناً أن يقرر بعض المازنيين المتجولين وتر الربابة بظهر القوس . على نحو ما يطرب المازنيون الجائلون في غرسا مشد كماناتهم . وإن كنا نشك أن هذه الحركة تمد جزءاً

من فن المزف على هذه الآلة ، كما أننا لا نستطيع ، في الوقت نفسه ، ان نفتح أنفسنا بأن الناس يمزفون على الرباب ، في أي بلد من البلدان ، على نحو ما نمزف نحن على آلة الكمان . فالتصبة الحديدية الطويلة التي تنتهي بها حله الآلة تجعل الاصاكة بها على هذا النحو أمرا مربكا ، وهكذا يكون لا يورد مغرنا في الخطا حول حسنة النقطة ، فقد رأينا الرباب على النول تمسك على نحو ما تمسك نحن بآلة الكمان الجوى *baso de violon* ، مع مراعاة الاصاكة بها عن طريق طرف ذيلها الخديقي .

وهناك من الرباب نوعان ، يمثل الفرق الوحيد بينهما في أن الرباب من النوع الأول مزود بوترين ، أما تلك التي تنتمي الى النوع الثاني فمزودة بوتر وحيد .

فأما الرباب المزودة بوتر واحد فتسمى ورباب القصاص أي التي يستخدمها القاصر ، إذ يستخدم القصاص والرواة هذه الآلة عند السامع الروايات الخفافة ، والمنظومة شعرا (٢) .

وأما الرباب المزودة بوترين فتسمى ورباب القفني .

ويبدو أن استخدام حسنة الآلة يقتصر كلية على مصاحبة الصوت البشري سواء في الغناء (العادي) أو في انفساد الرواية الشعرية ، وهم يستخدمونها في مصر ، على نحو مقارب لما كانت القيثارة تستخدم عليه في الزمن القديم . وعلى غرار ما كان الافريق يستخدمون تلك الآلة الموسيقية التي كانوا يطلقون عليها اسم *الفوناسكوس* أو *التولاريون* (أي الخففة) (٣) *Phonaces* و *Tonarium* ولم نر قط حله الآلة وقد صاحبها آلات أخرى ، أو صحت من آلات موسيقية من نوع تلك التي يستخدمونها في المزف الجماعي في مصر . أو في موسيقات الاحتفالات الرسمية ، أو مناسبات المهرات العامة .

المصادر :

- (١) النظر دراستنا عن الوضع الراهن للفن الموسيقي في مصر .
ص ٧٢٢ الهامش رقم (٢) [المجلد الثامن من الترجمة العربية] .
- (٢) المرجع السابق ، الفصل الثاني . المبحث السادس عشر .
- (٣) المرجع السابق ، المبحث نفسه . حيث قمنا أمثلة حول وظيفة
علم الآلة .

البحث الثاني

شكل وخفة وتركيب والطول والرباب واجزائها

تختلف الرباب بشكل رئيسي عن كل من الكمنجة المجوز والكمنجة الفرخ ، كما نوهنا من قبل ، في شكل جسمها الرنان^(١) A . فهو هنا على شكل معين ، لقته موازية لقاعدته . وضلعاه متساويان أو هما قريبان من ذلك .

وللمنق B شكل اسطواني ويشكل مع البنجاح قطعة واحدة . ويبدأ البنجاح G هناك . من حيث يوجد اختلاف صغير يوجد في وسطه لدوة زينة H . ثم يستطيل حتى أعلا . ويبدأ ملمس المنق J من عند خافضة الوتر K حتى صندوق الجسم الرنان أي من T إلى T' . والجسم الرنان للبنجاح مجوف ، على غرار الجسم الرنان في الكمنجات المسابقة على هيئة نجوة طويلة وعسيفة . من شأنها أن تغطي الأوتار ، التي تربط بالمثل إلى ذيل الأوتاد . ولرأس البنجاح كذلك شكل اناء يملؤه لفظاء ، وإن تكن رقبته أوسع من رقبته الأنية المصرية المسماة بالقللة ، أما الولدان فلم يصنعا ، كلاهما ، على نمط واحد ، في الآلة التي كانت في حوزتنا . مما يجعلنا نحس أن واحدا منهما قد جاء في موضع آخر مفقود . ولواحد منهما رأس كروية الشكل (صادة - أي بدون تقوش أو حزات) في حين تنقسم رأس الآخر الكروية الشكل بفصل لتوحت زينة . دائرية ، إلى أجزاء كثيرة . ومع ذلك فهناك محل للاعتقاد بأن شكل أوتاد هذه الآلة يختلف عن شكل أوتاد الآلات الشرقية الأخرى . ذلك أننا لم نلق آلة موسيقية ، روس

ارتادها كروية الشكل ، سوى حله .

أما قدم الرباب Q فساق أو قصبة رباعية الأضلاع ، مصنوعة من الحديد ، توجد فوقها ، بين مسافة وأخرى ، وفوق كل واحدة من زواياها فجوات مربعة الشكل ، ولاكبر الأجزاء الوسيطة بين هذه الفجوات ، وعلى وجوه الأربعة ، ثقب مستطيل ، متقوب بشكل مستو ، أما الأجزاء الأخرى ، فتتقسم من كافة جوانبها بفعل ثلمات جوفاء ، تشكل فيما بينها ، لى بعض الأحيان ، شبكات صغيرة ، وتشكل لى أحيان أخرى ، شرائط مسطحة .

وللفرس الشكل نفسه الذى نجده لى فرس الكمنجات السابقة ، ومع ذلك فحيث لم يكن لربابتنا سوى وتر وحيد ، فلم يكن لهد الفرس سوى فجوة واسعة تتناسب مع عرض الوتر .

ويصنع الفرس على النحو الذى جاء عليه فرس الكمنجة المعجوز .

ولا تصنع من الخشب من الجسم الرنان سوى الوصلات ، ويبلغ عدد هذه أربعة ، تنصبع أو تتداخل لى بعضها البعض على نحو ما تفعل التروس ، أما الجزء العلوى أو الوجه ، وكذلك الجزء السفلى ، فيتشكل كل منهما من ورقة من جلد الغزال ، مضمدة وملصقة فوق الوصلات الأربع ، ووصلتا قمة وقاعدة الجسم الرنان فه صنعتا كما يبدو من خشب السرو القادم من القسطنطينية ، أما وصلتا الجانبين فمن خشب التيقب .

ويصنع المنق والبجاجة من خشب البيراميد ، أما رحوس الأوتاد فمن خشب الورد ، وأما الذيل فمن خشب البقيس .

✻ شجر ينمو لى الأحراش ، يستخدم خشبه لى صنع الآلات .
(المترجم)
✻ شجر زينة يزروع لتحديد شعوم الحدائق .
(المترجم)

وتؤخذ الأوتار وخافضة الوتر والقدم - في آلتنا هذه - من الحامات نفسها التي تصنع منها نظيراتها في الكمنجيتين السابقتين : أي من الحديد .
في حين تكون الفرس من الخشب الأبيض .

ويبلغ الطول الاجمالي للرباب نحو ٩٢١ سم . ويبلغ سمك الجسم الرنان . أو عرض الوصلات ، وحاشي واحد ، نحو ٥٩ سم ، ويبلغ اتساع الوجه أو مقبض الفتاحم ، وكذلك عرض أسفل الجسم الرنان ، نحو ١٥٩ سم عند الكتبة و ٢٦٠ سم عند القاعدة ، ويبلغ طول الوصلات الموافقة لهذا وذلك من الطولين السابقين الامتداد نفسه بالتبادل ، ويصل طول الجزء المائل من ناحية اليمنى ٢٨٨ سم ، أما الجانب المائل من اليسار فيبلغ طوله ٢٩٠ سم . أما الوصلات التي توافق هذه الجوانب ، فلها ، بالتبادل أيضا ، الأبعاد نفسها طولا .

وبدا من أسفل العنق ، قريبا من الجسم الرنان ، وحتى قمة البنجاك ، يبلغ الامتداد الى ما يقرب من ٤٠٦ سم . في حين يكون طول العنق وحده ، بدا من الجسم الرنان وحتى الاختناق الذي يسبق البنجاك نحو ٢١٧ سم . وينقسم كل هذا الامتداد الطولي ، من مسافة لأخرى مرة بواحدة ، وأخرى بالثنتين ، وثلاثة بثلاثة تقوب دائرية تستخدم في تحديد ملمس الأنغام .

ويبلغ طول خافضة الوتر الى ٥٤ سم بدا من الاختناق الذي يرى بينه العنق والبنجاك .

ويمتد طول قصبه أو ساق القدم الحديدية لئلا الى ما وراء الجسم حتى يبلغ ١٧٤ سم .

أما بقية الأجزاء والأطوال الأخرى للرباب فلا تستحق عشاء الإشارة إليها ، أو أنها تماثل نظيراتها في آلات الكمان المصرية .

الهوامش :

(١) انظر اللوحة BB الشكل رقم ١١ .

الببحث الثالث
حول الائتلاف النفسى للرباب
وحول مساحة الو مدى نظماته
الفرضى المبني من هذه الآلة الموسيقية

كانت المذكرات التى دونناها عن آلة الرباب ذات الوترين ضمن مجموعة المذكرات التى فقدناها . ولنا نتذكر ما هو الائتلاف النفسى لهذه الآلة الموسيقية ، وقد يكون هو الائتلاف نفسه الذى يتحدث عنه لا بورد حينما خلط ما بين الرباب والكنجة ، والذى كانت نظمته معوزة ، طبقا لما يذكر ، على الثلاثية الكبيرة بين هذا الوتر وذلك ، لكن هذا ، فيما يبدو لنا ، مناقض لمبادئ الموسيقى العربية التى لا تقبل الثلاثية لط ضمن التعاضات التى ينبغى أن يشتمل عليها أى ائتلاف نفسى ، إذ تقوم - أى هذه المبادئ - على الأسس التى كانت تنهض عليها الموسيقى الأفريقية . ولسوف يكون بالكل ، بعيدا عن المقول أن نفترض بأن الموسيقين العرب قد اختاروا عبدا ، وعلى وجه الدقة ، نعمتين لا يتوافقان معا قط ، فى نظامهم الموسيقى ، كى يشكلوا منهما الائتلاف النفسى لواحدة من آلتهم الموسيقية ، لا سيما حين يكون دورها مقصورا على مصاحبة الصوت البشرى عند الغناء ، أو عند الغناء الروايات الشعرية .

وتكاد تكون آلة الرباب وحيدة الوتر ، التى حصلناها ممنا من مصر ، والتى رسمت وحفرت فى اللوحة ٢٢٢ ، الشكل ٢ ، والتى نراها تحت ناظرنا الآن ، على حالتها البدئية . وهذا احتمال ، ذلك أن القصد المنشود من هذه الآلة لا يتطلب منها أن تكون أشبه من ذلك تمقيدا ، وهى معوزة

في مقام أو نغم دى fa : من غليظ التيلور أو من وسط نغمة الغليظ (وهو الوتر الثاني في الآلات الوترية) . وتوافق هذه النغمة ، في النظام الموسيقى عند العرب مقام الرست ، وهو أساس هذا النظام . كما توافق هذه النغمة أشد النضات غلظة في المقام العورى عند الأفريق ، أول وأقدم كافة مقامات الموسيقى الأفريقية ، والمقام الأساسى لكل المقامات الأخرى . وقد كان ينظر الى هذه النغمة عند اللاتين ، وعندنا نحن كذلك حتى وقت الإصلاح الذى قام به جى لوزو . باعتبارها نغمة القرار للمقام العورى كما لا تزال نحن ، بموزنا ، نعتبرها كذلك في تريتيلانا الكسبية ، التى تعد موسيقانا الأولى .

أما مساحة النغمات التى يستطيع المرء أن يحصل عليها من الرباب عند المزف عليها عند نقطة الملمس وحده . فهى السداسية الصغرة ، أو لحل القوم قد اكتفوا على النغمات بسدى خماسية أو أنهم ، على الأقل ، قد التزموا بذلك ، وهذه النغمات ، وقد سبق لنا قول ذلك . قد تم تحديدها والإشارة إليها فوق مجلس المنق عن طريق الثقوب الدائرية الشكل ، وتتوافق نغمة الافتتاح ($\text{a} \text{ vide}$) مع النغمة دى fa ، فإذا وضعنا الإصبع فوق منتصف الفاصلة الثانية نحصل على النغمة مى mi ، وإذا وضعناه فوق منتصف الفاصلة الثالثة حصلنا على النغمة فا fa ، وإذا وضعناه فوق الفاصلة الرابعة يردد الوتر كنغمة سول sol . أما إذا وضع الإصبع فوق الفاصلة الخامسة نستسمع الى النغمة لا la ، وأخيرا فإذا وضع الإصبع الى ما وراء الثقوب الدائرية الأخيرة . فستكون النغمة التى نحصل عليها هى النغمة سى si . وقد أدرنا بالأرقام (١) الى كل واحدة من النغمات التى تكونها هذه الخطوط المستديرة بالإسم الذى حددناه . والنغمة نحصل عليها إذا ما وضعنا الإصبع عند هذه الحافة أو تلك : فالرقم ١

الفيضي ، فقد أمكنهم أن يحتفظوا وأن يبقوا على العدد الكبير من عاداتهم في
مئات من كل التغييرات ، وبالرغم منها ، تلك التغييرات التي أدت إليها ،
والتي أن تظل ما فعلته في وجه مصر ، تلك التورات أو التطورات الصنيعة
التي جرت هناك ، فإن علينا أن نصفق لأن سلوكا كان معروفًا منذ
الصور البائدة القدم ، عند الأفريق ، والذي لم يعد موجودا
اليوم ، إلا في مصر . لا يمكنه أن يظل هناك طيلة هذه القرون المتعاقبة
بفعل ثمرة التصود وحدها لو أن مبادئ هذا السلوك كانت قد اندثرت
بشكل تام ، ومع ذلك ، فكل شيء يذكرنا ، وكل شيء يفهم كذلك على أنه
أن لم يكن بمعرفة المصريين المحدثين اليوم لهذه المبادئ ، فكل الأقل بوجود
الوسائل التي استعملت في الماضي والتي لا يزال بالامكان إعادة منها في
تحديد استخداماتها ، وهو الأمر الذي أدى إلى دوام ممارستها حتى اليوم
في مصر . ومثل هذه الشهادة نجدها اليوم ، بلا حياء ، في آلة الرياب ،
تلك التي يقتصر دورها على تحديد المنى الذي يفهمه الأقدمون للاستعداد
الخطابي والاستعداد الملاحم المصرية . ما دام استخدام هذه الآلة لا يزال
مقصودا على مصاحبة روعة الملاحم والشمراء حتى يتقدمون أشجارهم
(واحتمال بقية إمكاناتها النفسية) . وهكذا تكون الرياب في الواقع
« تونافرون » حقة . كما يبرهن الفرض الذي تستخدم اليوم فيه على أن
الغاية المبدئية من وراثتها هي مساندة وإطالة مدى الصوت البشري ، وكذا
الإبقاء عليه داخل الأطر التي حددتها المبادئ للورثة .

الهوامش :

(١) انظر الملاحظة ١١١ ، الشكل رقم ١١ .
 (٢) هكذا كان الإغريق الأقدمون واللاتين يطلقون على ممارسة قواعد الرباسودة ، وهو ما نسميه نحن اليوم بنبرة الصوت . وكلمة نبرة accent كلمة مركبة من كلمتين لاتينيتين تعنيان معاً : من أجل أو بقصد اللغنة ، وعلى غرار كلمة بروذوى Promodii . المكونة هي الأخرى من كلمتين يونانيتين تعنيان الفي . ذاته . ذلك أن البروذوى ، لم تكن تعني إلا ما له علاقة بطريقة رفع أو خفض الصوت أثناءلقاء الخطاب ، وقد كانت كما يدل على ذلك اسمها - فن إخراج وتعديل نغمات أو نبرات الصوت أثناء الحديث ، وذلك لجعله ضرباً من ضروب الانشاد ، أى بإعطائه التعبير المنبع ، لكن قواعد هذا البروذوى قد عفا عليها الزمن ، وتنوسيت كلية أو لم يعد معترفاً بها بيننا ، أما المذلول الذى نطيه حالياً لكلمة بروذوى Promodii فليس له أية علاقة بالمعنى الاشتقاقى لهذه الكلمة ، ولا بالفكرة التى كان يرتبطها بها الأقدمون . ويقول داليكارناس : إن الخطابة ضرب من الموسيقى ، ولا يختلف فن الخطاب من عهد أو انشاد الآلات الموسيقية إلا عن طريق المعنى أو المساحة ولكن ليس فى معنى أو مساحة النغمات ، وإنما فى صفاتها ، ذلك أن للخطاب كذلك هارمونيته وإيقاعه ، وجبالياته وتغييراته ، وتحولاته أو انتقالاته ، وليس هناك من يشك فى أن حاسة السمع لا تجد ما يفرحها على الأصغاء إلا حينما يجذبها ، فى وقت معاً ، الهارمونى ، والإيقاع ، والتبديل أو الانتقال ، وأنها لا تستطيق ، لوق كل فى ، إلا كل ما هو جميل .

ويقول أرسطو : « إن القصصاحة تعنى أن يعرف المرء كيف يغير من نبرات أو نغمات صوته ، طبقاً للاحساس الذى يريد أن يوحى به ، وكيف يستطيع ، إذا ما لزم الأمر ، أن يمنحه القوة أو أن يلطف منه أو أن يقف به موقفاً وسطاً ، وكيف ينبغي له أن يستعمل النغمات سواء الحادة أو الطليقة أو التى توجد فيما بينهما ، وأن يعرف أية إيقاعات تتوافق مع كل نغمة من هذه ، ذلك أن هناك ثلاثة أمور تجعل ملاحظتها ، المساحة أو المعنى ، والهارمونى ، والإيقاع ، وهذا ما يكتب الفوز فى مفسر السباق : [أرسطو ، البلاغة ، الكتاب الثالث ، الفصل الأول] .

(٣) يوضح أرسطو كسين Aristoxenus فى هارمونياته ، وأريستيد كنيليان Aristides Quintilianus فى دراسته عن الموسيقى ما يعنيه الانشاد الخطابى ، والانشاد العسرى ، والانشاد أو الغناء الموسيقى ، ويمكن الرجوع إلى هذين المؤلفين حول هذه النقطة التى لا يحتاج لنا لمطوئ فيها معنى هنا ، كذلك فندرس نعمل ، فى هذا الصدد إلى المسألة التى التمسها

فوتئوس : Photius في مؤلفه Myriobiblon ، خلا من بروكلوس ' Proclus
والتي عنوانها :

Procli chrestomathia, seu laudabilia de re Poetica, pag. 983 grec et
lat. Rothornagi, 1683

وسوف نجد في هذه المؤلفات كل ما يتصل بالأنواع المختلفة من
الانقسام الخطابي والقصري ، مما لم يذكر يتساوى مع توسعه في ترتيبه
وموضوعه . كذلك يمكننا أن نقرأ الفصلين الثاني والثالث من الكتاب
الرابع مقرر من مادبة الفلاسفة Delphosophasias لأثيناؤوس Athenaeus
وكذلك جولئوس بوللوكتس Julius Pollux في مؤلفه ' onomast
الكتاب الرابع مقرر / وقد جئنا كل هذه المصادر إلى كثير غيرها في مؤلفنا
الذي عنوانه :

Recherche sur l'analogie de la musique et des arts qui ont pour objet
l'imitation du langage, Paris, de l'imprimerie Impériale, 1807, 2 vol.
grand in 80.

أي : بحث حول التماثل القائم بين الموسيقى والفنون التي تتصل من
المحاكاة اللغوية (أو الصوتية) موضوعا لها .

(٤) دنييس هاليكاناسي ، المرجع السابق .

الفصل الثالث عشر

مقول القيصار والقسارة الفديوية

المبحث الأول

حول الطرق التباينة لفظ وكتابة اسم هذه الآلة ، وحول التشابه التام الجانى فيما بين الكيسار والقيثارة التى وصفها هوميروس فى شيله الى عطارد - الوصف الاجمالى للكيسار ، طريقة العزف عليها - ثم كانت القيثارة تستعمل فيما عدا - القرد الذى علق بطن الموسيقى منذ اعملت هذه الآلة الموسيقية - الهيار سطوة هذه الآلة منذ تلك الوقت

لم نضع الكيسار Kesar ضمن قائمة الآلات الموسيقية العربية الا لأنها الآلة الوحيدة من آلات الاكيوبيين ، ومن الآلات الخاصة بشعوب لواء افريقيا ، التى رايناها فى مصر ، والتى تزودنا بواحدة منها ، ولهذا فلهذا عابنا بما فيه الكفاية فى العثور على شخص يمكنه ان يبيننا اياها ، وليس السبب هو ندرة هذا النوع من الآلات الموسيقية فى مصر ، فمن المؤلف والمصانع ، عكس ذلك ، ان ترى الاكيوبيين والبرابرة ، وقد حصلوا معهم عند حضورهم من بلادهم الى القاهرة ، كى يستقروا هناك ، بوايين او حراسا للمحال .

وقد اطلقنا على هذه الآلة اسم كيسار لى كان الاكيوبيون الذى زودنا بها يسميها على هذا النحو ، وقد كان هو نفسه كذلك ابرع من سماعهم يزلفون عليها (١) . ويطلق النوبيون الذين يحطنون ، منا وهناك ، حول الجبل الاول ، على هذه الآلة اسم كسر او كسر ، ويسميها آخرون باسم كسرة . كما تسمى هذه الآلة فى بعض مناطق اخرى من النوبة جيزوكه

أو غير ذلك ، وحيث أن لكل من لفظوا هذا الاسم أمنا لهجة الخاصة ، وحيث أن هذه اللهجة ليست مما يكتب قط ، كما هو حال لهجة بعض المناطق في فرنسا وأن عددا ضئيلا من أبناء النوبة هم فقط الذين يعرفون الكتابة ، فإننا لم نتمكن الشكل الهجائي الصحيح لهذه الكلمة ، أما لاورد *Laurens* ، الذي اتبع النطق التركي عند كتابته لأسماء الآلات الفرعية التي قام بوصفها ودرسمها في دراسته عن الموسيقى ، فكتب اسم هذه الآلة على نحو مخالف لما كتبناه نحن ، فقد كتبها - هو كصراً *Zamra* ، ويغير المصريون إلى هذه الآلة باسم القيثارة البربرية في جيتار البرابرة ، وفي الترجمة العربية للكتاب المقدس ، والمنسوبة في التوراة متحدة اللغات ، تحول الاسم الذي كان الإغريق قد ترجموه ولفظه *كيثارة* *Kithara* ، بأعطاهم حرف *ك* القيمة أو النطق نفسه الذي يعطيه الانجليز لحرفي *K* و *G* ، أي ذلك النطق الذي يلف مؤلفا وسطا بين حرفي السين والذال (S. و Z) ، وهو حرف الفاء عندنا [- تحول ذلك الاسم في العربية إلى كيثارة ، وهي كلمة يلفظ فيها حرف الفاء (العربي) كقابل للحرف *ك* عند اليونانيين المحدثين ، وهكذا يبدو طبيعيا أن يكون هذا هو الاسم نفسه الذي يلفظه الأثيوبيون كيثار أو كيثار ، وهو ما يطلقونه على كيثارتهم .

ومع ذلك فما لا جدال فيه أن هذه الآلة لا تشبه قط تلك التي أسميناها نحن بالميتار ، فهي كيثارة حقيقية ، تتعصب فيها يندو ، ببساطة بنيتها المتناحية ، وبالطريقة المصنوعة والبداية التي صنعت بها ، إلى القرون الأولى التي ابتكرت فيها هذه الآلة ، ورغم ذلك فلا تنقص الرساقة شكلها ، بل أن ما يندو إلى النرابة ، ويغير الفضول في الوقت نفسه ، هو أن هذه القيثارة تشبه على وجه البقاة ، تلك التي وصفها هوميروس في تقييده إلى عطاره والتي نسب فيه اختراع هذه الآلة إلى هذا الإله .

وحتى يكون بالامكان أن نحكم بسهولة أكبر فيما يتصل بهذا التشابه .
 فنستقوم بإيراد وصف قيثارة هوميروس ، كما يصحها صاحبها ، ثم نقوم بعد
 ذلك بوصف ليثارة البرابرة . فقد رأى عطار د ، فيما يروى هوميروس ،
 قريبا من مسكنه سلحفاة كانت تتقدم نحوه متهلة ، وهى ترعى العشب
 التضرير ، فتأملها مبتهجا ، وعندئذ خطرت له فكرة أن يصطنع من هذه شيئا
 ناعما ، متخيلا فى اللولت نفسه المزايا التى يمكنها أن تنجم من ذلك ، فجعلها
 على الفور الى بيته ، أخذها إياها بين يديه ، وحين أفرغ درقنها ، وظفها ،
 كساحها بقطعة من الجلد ، ولف حولها عروق او اعصاب ثور(٢) ، ثم أدخل
 إليها رافجتين ، ربط بينهما بند ، ثم شد عليها سبعة أوتار رنانة(٣) أدخلها
 من معى خروف ، وحين أتم عمله ، أمسك بهذه اللعبة القلطية(٤) وسمى لارنان
 جزء من الأوتار بالريشة (البلكتروم) ، لاسما الجزء الآخر من ليثارته بولار .
 ثم ترنم على الفور بأغنية بالغة الجمال والروعة .

وفى واقع الأمر فإن الكيسار أو القيثارة الألبوبية لم تتكون قط من
 درقة سلحفاة ، فقد لا يكون هذا الحيوان شائعا فى اثيوبيا بالقدر الكافى
 ليسهل على عامة الناس التروود بدرقاته ، ولذلك فقد أحلوا محله - ببساطة -
 طاسا من الخشب . وبايجاز شديد فإن بقية اوصاف هوميروس يمكنها أن
 تنطبق ، فى كل جوانبها ، على وجه التقريب ، على الكيسارة الألبوبية ، فهذه
 الطاس الخشبية A ، والتى أحلوها محل درقة السلحفاة ، مكسوة بأثقل
 بقطعة من الجلد(٥) ، ومضسومة من كل جوانبها بحصب ثور(٦) ، وأدخلت
 إليها رافجتان هما B ، C (٧) ، مرتتا من طرف لآخر من الجلد حتى أسفل
 هذه الطاس مغلقة شكل D . ومن هناك ترتلمان متفرعتين حتى علو
 سمينه ، ثم تحيطان لتنفردا من طرفيهما ، كل طرف فى واحد من طرفى
 النير أو العارضة ، المرافق له .

ويبلغ عدد أوتارها خمسة أوتار ، بدلا من الأوتار السبعة التي يمنحها هوميروس للقيثارة عطارداً (٥) ، وهذه الأوتار مأخوذة من مقي جمل يسمونه القلبي ، يربطونها إلى النبر 3 ، ثم يصفونها حتى أسفل الآلة الموسيقية ، ثم يبرودنها بعد ذلك من أسفل كي يقدموها إلى نكدة مزدوجة ، تتكون من أوتار عدة مجفولة ، مأخوذة من مقي حيوان ، وتربط هذه النكدة إلى عروق النور التي تضم الجلد من هذه الناحية -

وهناك سير H مرخي بالقدر الكافي ، ومطوود إلى رافعتي القيثارة B و C ، يستخدم هذا السير ، الذي يتيحون له فرصة أن ينزلق فوق الرافعتين لرفعه أو لخفضه ، حسبما يراه العازف حالاً ، في تحرير اليد اليمنى التي تنظر الأوتار ، كما يستخدم في الوقت نفسه كي تتكئ إليه قبضة اليد التي تقوم بالتوقيح على القيثارة (٦) -

وتتكون البلكتروم أو ريشة العزف من قطعة من الجلد ، تعلق في قبطان أو شريط مربوط إلى الرافعة C الموجودة إلى اليمين عندما ننظر إلى الآلة الموسيقية من ناحية الوجه ، ونسك هذه الريشة عند نقر الأوتار باليد اليمنى .

وفي الوقت نفسه فليست هذه الآلة ، كما نرى ، هي قيثارة أبوللون التي وصلها تيبول Tibulle وأوفيدوس ، والتي كان يلعب فوقها الذهب والآل ، والماج ، وإن تكن طريقة الاسماء بها ما تزال هي الطريقة نفسها التي كانت تسلك بها (قيثارة أبوللون) عند العزف عليها ، في الأزمنة الخوالي : « توضح على اليد اليسرى ، بينما تمسك اليد الأخرى بالريشة »

Ovid, Metam. Lib. XI, V, 188 .

وعلى نحو ما صور عليه عطارداً ، في أشعار هوميروس ، معصفاً بيده اليسرى بالقيثارة ، ويده اليمنى ريشة العزف ، مترافعا بالقيثارة (٧) ،

لقد بدأ الأثيوبي الذي كان يعرف أممنا على هذه القيثارة . يملأ أوتارها
بريشته . ثم أخذ يدندن مع نقر الأوتار بيده اليسرى . وفي النهاية بدأ
الغناء . وهو يواصل على النوام نقر الأوتار والتوليع عليها بريشة العزف .
واذ كنا أكثر انشغالا بالفكريات الطيبة التي أثارها هذه الآلة لنا .
بأكثر مما كنا نلقي بالا للغناء الطقولي السلاج لرجلنا الأثيوبي (١١) . فقد
انتقلنا بأرواحنا إلى هذه الأزمنة البطولية . حين كان تلامبذ أورفيوس
وديسودوكس وفيمبوس وتريناند يزاجون نبرات أصواتهم الرجولية والنفسية
بنغمات الطرب التي تردها أوتار القيثارة العذبة . مثلن بمحزات الطبيعة .
ومآثر الآلهة . وفضائل الملوك . وروائع الأصال التي قام بها الأبطال
والاكتشافات النافعة التي أتميزها المبالغة من بني الإنسان . والتقدم الذي
أحرزه العلماء الذين يوسعون آفاق العلوم (١٢) . ويسلمون الفسوف . ويسرفون
كل امرئ بواجباته . ويشيرون في كل القلوب محبة الخير . والرغبة في التميز
ببعض الأعمال النافعة والجيدة . ولم يكن يلهو بالهوايات التي كانت تملق
في أذاننا أن تصرف عن تفكيرنا آلاف الأفكار التي كانت تصاحب في الزمن
وتستيقظنا في أسرار أحلام قائمة تبث على الأسم . ولعلنا لأنفسنا . في قرارة
اللسان . فيما مضى . في تلك المصور الخوالي . حين كان كل الفسوف
منشدن وكل المنشدين شعراء . وحين كانت القيثارة آلة بالغة الأهمية .
من كان يتجاسر . كأننا من يكون . على أن يكتب على استلهم عبقرية سون
هذه الآلة . ذلك أن الشاعر - الموسيقي لم يكن ليحوت قط . من قبل أن
يتشد أو يتغنى بأبياته . أن يكتب على مشورة ذلك الائتلاف النفسي الرائع
لقيثارته . هذا التناغم الهارموني الذي لم تتحدد نغماته إلا بعد سلسلة طويلة
من الملاحظات والتجارب المتضاعفة . على مدار قرون عدة . والذي محضت
هلتها . وكرمت فوائدها . بفضل أكثر النتائج توفيقا وأكبرها خصوصية .

فمن طريق مطبعة الأوتار(١٢) ، وترا بعد وتر ، كان الفنان يلفظ ينجح في الوصول الى الامساك بالنغم أو المقام المناسب ، ولدى التغييرات في المقام التي تناسب الأسلوب الذي يتطلبه موضوعه(١٣) ، وما أن يجد نفسه في حالة يستطيع منها أن يعزى خماسية ، وأن ينظمها ، وأن يهدهد جموح عبقريته الخلاقة ، كان يبدأ انشاد أغنياته أو أناشيده المتسامية(١٤) ، وكانت هذه ، على الدوام ، تحظى بانصات يسمع احتراماً ، وتسمع بأكثر غروب الإعجاب حساسة ويظن ، كانت تنفذ الى الروح متخللة الأحاسيس والمخاض ، فتملأها بأكثر الاتصالات نبلا ، كانت تلهب النفوس بحب الفضائل ، وتولد الرغبة لدى الإنسان في أن يكون نافعا ، كما كانت تفتح ببلور اشتهاا المجد ، ولكن والسفاه ! لكم نأت هذه الأزمات السميكة عنا ؟ ومن يتصوره اليوم أن يحوزن لشيء ! فبعد وقت طويل من قبلنا ، أبت القيثارة ، وقد أوزرت بها حالة المهالة التي توصفها اليها الجهل والذوق السقيم ، ومرت في الوحل كرامتها النظرة الجديدة من الناس اليها - أبت أن تستجيب للتطلعات الطموح للشعراء والموسيقيين ، وبات العسر والموسيقى ، وقد تخلت عنهما المصونة القادرة التي كانا يصلان عليها فيما مضى من أنغام هذه الآلة الموسيقية ، خاليين من الحيوية ، عاجزين عن التعبير ، وبدلاً من السعي الدؤوب لمحاولة عبادة ، بسيف من الادعاء ، يباركها التواضع ، ويتوجها ، في نهاية الأمر ، النجاح في غالبية الأحوال ، فان فنان اليوم ، الطائفي ، غير الهيب ، والذي لا يشغله سوى تملق غروره الصباني بأن يثير دهشة جمهور جاهل سقيم المزاج ، يود أن يأتي بمقطعات موسيقية تصطبغ أساساً أو شكلاً علمياً ، لكنه لا ينتج الا في اظهار مزيد من عجز عبقرته الهزيلة ، وفي لوهاق خياله السقيم المتبلد بمحاولات مزيلة ، وفي تعذيب كليهما - عبقرته وخياله - بلا جدوى ، لكنه لا يستطيع قط لا أن

يستثير عبقرية ولا أن يبعث النصف الى خياله ، إذ ليست إلهذين من القدرة ما يمكنهما من الاستجابة لتوسلاته اللوح . فقد ذوت العبقرية بعد أن تأت عنها الرعاية ، وشغل الخيال لتقص الممارسة ، فحفل كلاهما رغبة هذا الفنان المعنى ، فأصبح بذلك صورة حميرة عن قولتنا الساهرة . تمخض (الجبل) فلم يلد في النهاية ، سوى قار حزيل ، ولقد غزت هذه الغواية ، التي لا تزال تمضي بيننا ، فن الموسيقى حتى في المناطق التالية ، وفي كل مكان بلغته ، جعلت من فعالية هذا الفن ، فيما يتصل بغير البحر ، أمرا يكتنفه الريب والمكوك .

وبرغم أن المساهمة الاجتماعية لكل الشعوب القديمة تدل على قوة تأثير الموسيقى ، وبرغم أن علماء ذوي جدارة كبيرة ، قد دلتوا لدرجة الوضوح ، وعن طريق أمثلة ملهوسة مجسمة (١٦) على ما لهذا التأثير من سطوة على الأحاسيس والروح ، فإن هذا الفن لا يزال بعد فاعلا لاعتباره عندنا ، فما زلنا نصر على الزرابة به ، بأن نتركه نهبا لأخطار ممارسة روتينية صماء ، خالية من الروح ، ولنزوات ذوق هش ، عجيب على القوام ، بل شاذ مجاف للصواب وبدل من أن نفكر في جملة مفيدة بأن نهوى له ممارسة أفضل ، وتطبيقات أصوب وتلهم أحسن ، فأننا لا نرجو عنه سوى أبسط الأحاسيس ، لقد أوصدنا قلوبنا دونه ، ولم نعد تطمح منه أن يتفلفل فيما حتى الروح .

ومع ذلك فاحتمال أو لاسالاة كذلك يمكن الإغضاء عنها عند الشعوب الفارقة في جهالة بربرية بائسة أمثال القوام اثيوپيا ، ولكنها تتناقض بشكل لما يمكن التسامح فيه مع ما للألم المتحضرة في أوروبا من معارف وعلوم . فقد أمكن عند أو مكابرة أناس ذوي حظ مستقبل من العلم ، صورت لهم العصور القديمة ، المحرمة والزائرة بالعلم ، على نحو كاذب مخالف للتحقيق ، في الوقت الذي تكثف لنا فيه هذه العصور نفسها عن أسرارها السامية .

أمكن هذا العدد الكبير أن يقاوم حتى اليوم كل البراهين الخفية ، وأن يحول
انتباه العامة عن دراسة جادة للموسيقى ، ومع ذلك ، ليس بعيد ذلك الزمن
الذي ستسارع فيه فرنسا بسلاج هذا الإصالح المجحف بالموسيقى والضار
بسعادتها هي ، وسوف يتحقق لها من الطموح النبيل ما يجعلها جديرة
بالأندلس العظيمة التي يهبتها لها اليوم بطل* يبدو وكأن كل صنوف المجد
قد ادخرت ، جميعها ، له .

ملاحظات :

(١) أكد لنا القسيس الأحماس أن هذه الآلة في بلادهم وكذلك في كل المناطق داخل أفريقيا تعرف باسم كرات *Krat* .

(٢) يمكن تطبيق هذا الوصف على الرسم الذي قدمناه للقيثارة الأثيوبية ، اللوحة BB ، الشكلان ١٢ ، ١٣ .

(٣) لا يوجد في قيثارتنا هذه سوى خمسة أوتار ، ولعلها تنسب إلى نوع كان أصله - ولا بد - سابقا على القيثارة التي يصنعها هومبروس في النشيد الذي أشرنا إليه ، ذلك أنه طبقا لنظام الإصمافات التي تمت إلى القيثارة الأولية ، تلك التي لم يكن لها في الأصل سوى وتر واحد ، وقد أطلق اسم *مونوكورد* (أي القيثارة وحيدة الوتر) على القيثارة ثنائية الوتر (ديكورد) التي ابتكرها العرب والتي تسبق - بالضرورة - القيثارة ثلاثية الأوتار أو القيثارة القديمة التي ابتكرها عطارده المصري ، والتي حدثنا عنها أورفيوس في أناشيد ، وديودور في تاريخه الطبيعي ، ولا بد أن تكون هذه القيثارة الأخيرة ، سابقة على القيثارة رباعية الأوتار التي صنع أورفيوس مبتكرا لها ، وفي النهاية تكون القيثارة الأفريقية ، أو الكيسان ، التي نحن الآن بصدد الحديث عنها سابقة - بحكم طبيعة الأمور - على القيثارة سمداسية الأوتار ، كما لا بد أن تكون ، بالتالي ، ذات أصل سابق على القيثارة ذات الأوتار السبعة ، التي تحدث عنها هومبروس .

(٤) تعبير من الصاهر نفسه .

(٥) انظر اللوحة BB ، الشكل رقم ١٢ .

(٦) انظر الشكل رقم ١٣ .

(٧) شرحه .

(٨) توجد كذلك ، كما قيل لنا ، كيسانات مزودة بسبعة أوتار ، وبسنة ، وهذا بالمثل ما هو مزود بأقل من خمسة ، وإن كنا لم نر هذه الأنواع المنقرضة .

(٩) يستلزم هذا السبق كذلك في تمرير الذراع إلى الطرف الآخر ، وفي تطبيق القيثارة إلى الكتف الأيسر حين يراد حملها ، وهو ما وصله تيبول *Tibullus* بهذه الأبيات عند حديثه عن قيثارة أبوللون .

« كان عمل الفن المتميز الذي يبرق بالقيثارة والذهب ، لقيثارة صناعية تتدل من الجزء الأيسر ، وفي الجملة حينما كان يأتي ليحزف برشته الناجية على هذه (القيثارة) أتج أثنائي يهيج بصوت منم . ولكن بعد ذلك وجدت

الأصابع (الإنامل) المتألفة مع الصوت فانتجت هذه الكلمات الخلوقة بنفحة
هزينة » .

[نيبولوس ، كتاب ٣ - قصيدة ٤]

(١٠) « كان يمسكها بيده اليسرى ، ثم يحزف النفحة بالريشة » .

[هوميروس ، نسيده الى عطارد ، الأبيات ٤١٨ ، ٤١٩]

(١١) أشرنا الى هذه الأغنيات التي تعنى بمصاحبة القيثارة في دراستنا
عن الوضع الراهن للفن الموسيقى في مصر . ص ٧٣٨ ، ٧٣٩ [انظر المجلد
الثامن من الترجمة العربية] .

(١٢) « أولئك الذين يقومون بذكر (مآثر) الظفاس من الرجال
والنساء ، يغنون نسيدها تبتهج به لهم من البشر . لقد عرفوا كيف يقدنون
الأسوات التي تصدر عن الناس ، وكما قد يقال فإن كل شخص يتعلم الى
نفسه ، لذلك فإن الأنسودة المنقومة تكون مواتلة لهم ومناسبة » .

[هوميروس ، نسيده الى أبوللون ، الأبيات ١٥٩ وما بعدها]

والنبي لأرجو من قرأوا بحثنا حول التماثل القائم بين الموسيقى والفنون
التي تتخذ من المحاكاة اللغوية أو الصوتية موضوعا لها ، أن يولوا انتباههم
لهذين البيتين اللذين يقول فيهما الشاعر :

« ليت لي قيثارة وهودا وفلوسا مطوقة ، حتى يمكنني التنبؤ بتصبحة
جوبيتر للبشر ! »

[هوميروس ، نسيده الى أبوللون ، الأبيات ١٣١ وما بعدها]

ولقد طور هوراتيوس هذه الأفكار في الأبيات التالية :

« لقد جعل أوديسيوس ، تساقط حال الآلهة القفسى ، قاطنى الريف
والغابات يفرقون من الكاذب والحياة الخفيفة . فقد روى في هذا الصدد أنه
قد جعل التمور الضاربة والأسود المقتترسة (مغلولات) وديعة رقيقة ، وروى
كذلك أن أمليون مؤسس قلعة طيبة قد حرك الصفوف بقيارته ووجهها بالفرار
توسله حيث شد . وقد وجدت هذه الحكمة الكاهرة في غابر الزمان ، إلا وهي :
فصل العلم عن القاصى ، والقدس عن الففسى ، والابتعاد عن المصاحبة التي
لا ضابط لها ، وإعطاء الحقوق للأزواج ، وتنشيد المصون ، ونقش القوانين
على الألواح . وهكذا سميت الشهرة وخف الجهد لأنشيد الشعراء القدامى .
ألا نجد بعد هؤلاء هوميروس الشهير الاعم وتودايوس الذى ألهم بأشعاره
شاعر الرجال للحروب . وروى كذلك أن ردود النبوءات القديمة كانت
منقومة شعرا ، وهى التي جعلت طريق الحياة واضحا بينا ، وإن التثنية على
الكلوك كان يطلب على أنغام الشعر ، وكذا المسابقات الرياضية وجلال
الأمال . وذلك حتى لا يتطرق الجبل بحال من الأحوال الى قيثارتك الكاهرة
أيتها الثرية ، وأنت أيها الآلهة لتتشدد أبوللون » .

[هوراس ، فن الشعر ، البيت ٣٩٠ وما بعده]

(١٢) « .. لكن العزف على القيثارة لم يبعث على البهجة . فلك كان ابن مايا (مع كوربوس) يصف على يسار فوبيوس ابولون . كما لو كان موضع لفته . لكنه ما لبث وسرعة ، ان عزف على القيثارة بصدمة ، وأخذ يتبادل معه الغناء . وكان يقتلي الزه في الشدو بصوته الملب : يوجد بين الآلهة الخالدين والارضي الثلاثة الفخمة ، سافدا المقاتل والأعمال كما كانت منذ البدء . هكذا بعد ان حصل كل منهم على نصيبه طلق يمجده بانشودته الربة ميموسيني كربة تالي في طليعة الربان » .

| هوميروس ، نشيد لل عطارد ، الآيات ٤٢٢ وما بعدها |

وليس من الضروري ان تفسر للملحة معنى هذه الرموزة . فهم لا يجهلون ان العقل والعبرية والحكمة والحذر والذاكرة وكل الملكات العقلية كان لها عند الاقدمين أسماءها الرمزية . وكذلك كان الحال بخصوص العناصر .. وبايجاز بخصوص كل ما يتصل بالعالم الروحي والعالم الفيزيقي ، وس هنا جاءت هذه اللغة الرمزية أو المجازية ، الرافدة ، والتي لم تكن مفهومة الا من الملمدين (أي المكشوف عنهم أو المخلصين على خفايا الأسرار) والتي كانت تستخدم لتلقينهم أشياء تتجاوز فهم ومعارف العامة ، والتي كان يحرص على اخفائها .

وفي نفس معاني الآيات السابقة يقول اولفيديوس في مسخ الكائنات، الكتاب الخامس ، البيت ٣٣٨ وما بعده :

« ولتختبر كالبيبي باناملها الأوتار التي تصدر صوتا كالانين لم تبدأ في عزف اناسيدها على هذه الأوتار » .

ولأن القيثارة كانت تدعى لمصاحبة الغناء أو الاناسيد المخصصة للتعليم ، بشكل أساسي ، فقد كان يقال على سبيل المثال عن رجل لا يستطيع ان يتعلم أي شيء : « انه حمار يستمع الى القيثارة » على نحو ما نقول نحن عن رجل زعديد : « انه يختبر الزعة صوت النهر » ، ومن هنا من كوميديا الرعديد من تأليف ميناندر :

« حمار يستمع قيثارة ، واختبر يستمع طبة » .

(١٤) تثبت آيات هوميروس ، التي ذكرناها منذ قليل ، ان ما نقرله هنا ، ليس مبالغا فيه قط .

(١٥) « كان هذا النمل قد جذب اليه الشعرة ، بل كان مقرا لجمع من وحوش الفلاة ، وفي وسطهم سرب من الطيور ، وعندما اختبرت الأوتار باناملها وأحسبت بالانغمات المتنوعة ، وجدت انها تصدر انغماتا متباينة حيناً ومتوافقة حيناً آخر ، وبعد ذلك قطعت هذه الانغمات بانشودتها . ان الموسيقى (ربة الفن) منحدرة من صلب جويتر ، وكل الموجودات تدعى ملك كعب الآلهة » .

أوليفيروس ، مسنخ الكائنات ، الكتاب العاشر ، الأبيات ١٤٣ وما بعدها
(١٦)

Samuel Hasenreffer, Monocordon Symbolico-bionanticum, ulmae, 164,
Kircher, Musurgia Universalis .. Romae, 1650.

Al. Georg. Alex. Barr, Schediasma Physicum de viribus mirandis toni
Consoni in movendis affectibus, Wittenbergae, 1672.

D. Georg. Frank de Frankenau, Dissertation de Musica, Lipsiae, 1722.

D. Wilh. Abbrecht, Tractatus Physicus de affectibus musicae in corpore
humano, Lipsiae, 1734.

Col de Villars, Quaestio medica, An melancholicis musica ! 1737.

Jon. L. Roger,

الطبيب بجامعة مونبلييه : دراسة حول تأثير الموسيقى على جسم

الإنسان ، ١٨٠٣ P.A. de Lagrange

دراسة عن الموسيقى منظوروا إليها في علاقاتها بالطب ، باريس ١٨٠٤

عن مطبعة Didot Jurne

الطبع الحج

البحث الثاني

شكل وخامة وعينه وأبعاد الكيسار

يتكون الجسم الرنان A للكيسار من طاس مصنوع من خشب القيقب، بشكل ردى ، ويسمى الوبيون هذا الجزء من الآلة فى لغتهم جوسسا (١) . ويبلغ طول قطرها من ناحية الفتحة التى شد فوقها الجلد الذى يشكل الوجه أو مشد التناغم نحو ٢٥٨ سم . أما قطر الجزء السفلى (٢) فيبلغ ١٣١ سم . ويوجد وسط هذا الجزء ثقب سمي الاستدارة يخترق كل سمك الخشب ويبلغ عمقه ٢٣ سم . ويصل اتساع هذا الثقب من الخارج الى ٢٠ سم ، أما من الداخل فلا يزيد عن سبعة ملليمترات .

وتصنع للشفة أو الوجه من قطعة من جلد خروف سويت على شكل دائرة (٣) يناسب شكلها واتساعها مع فتحة الطاس . وتغترق هذا الجلد ثلاثة قلوب لعلها تستخدم كسماع أو شمسات . وتقع هذه الثقوب الثلاثة على خط واحد ، أحدهم فى منتصف المشد . والثاني الى اليمين وأما الثالث فيقع الى اليسار . والثقب الأوسط ينحو نحو الاستدارة ، ويبلغ قطره أربعة عشر ملليمترا ، ويكاد يكون للثقب الأيمن - إذا ما نظرنا الى الآلة من الأمام أى من ناحية المشد - شكل الرمح ويبلغ طول أكبر قطريه ٤١ سم ويبلغ قطر العرض ٣٢ سم . ويعد هذا الثقب عن زميله ثقب الوسط بمسافة تبلغ ٧٠ سم ، أما الثقب الأيسر فيبقى الشكل ، وأكبر فى حجمه قليلا من ثقب الوسط الذى يعد عنه بمسافة ٦١ سم ، ويبلغ أكبر أقطاره سبعة عشر ملليمترا ، ويبلغ أصغرها خمسة عشر .

ويرجع ان يكون الجلد قد شذ فوق التكيسار وهو بعد طازج (أى : ولا يجب بعد) أو أنهم قد حرصوا على غمره فى الماء قبل شذ ذلك
 أولا : لأنه يتكسفى (يتكشكفى) عند التقيين الآخرين اللذين اصطلما فوق
 الوجه لتشكيل مدخل للرافعتين اللتين تمران من طرف لآخر من طرفيه واللذين
 يمتد جزء منهما الى أسفل الجسم الرنان . وثانيا : لأن الرافعتين عند
 امتدادهما الى أسفل جلد الخشد قد احداثا فيه آثرا بدلا من القلب الذى
 ادخلتا منه حتى أسفل الجسم الرنان " ٥ حيث يوجد طرفاهما ، حيث أدى
 ضغطهما فوق هذا الجلد الى جعله يتجاوز حواف الطاس عند موضعين ،
 وثالثا : لأن الجلد الذى يحمل على سمك الرافعتين اللتين تمران من أسفل ،
 اذ نراه فوق كل الخط الذى تجاراه هاتين الرافعتين ، أكثر ارتفاعا عنه فى بقية
 سطحه ، واذ قد جنب وهو على هذه الحال ، فقد بات مليئا بالخطوط (كتشكشة)
 على نحو ما بدلا من أن يظل مستويا ، أى أنه يرتفع بشكل تدريجى بدلا من
 الحافة حتى التمدد أو الانتفاخ الذى يحدثه سمك الرافعة ، ولأنه ينخفض
 قليلا ، بدلا من هذه الرافعة حتى الوسط ، ثم من هذا الوسط حتى التمدد
 أو الانتفاخ الذى يتسبب فى حصوله سمك الرافعة الأخرى ، ليرتفع من جديد ،
 ثم يعود ليهبط بدلا من هذه الرافعة حتى الطرف الآخر ، وواجبا : لأن ضغط
 طرفي كل من الرافعتين فوق الجلد ، عند الطرف الأدنى ٥ للجسم الرنان
 حين يجعل هذا الجلد ينيخ من أعلا قليلا فإنه لا يعود يبطى ، بشكل دقيق ،
 حافة الطاس ، بل أنه يصبح عاريا بشكل تام بالقرب من الرافعة الواقعة الى
 اليسار ، أما عروق الخور المستقيمة فى ضم الجلد والتي توجد ، فضلا عن
 ذلك ، الى خارج ، وإلى أسفل هذه الحافة ، فتوجد بارزة فوق المقدمة ، عند
 هذا الموضع .

وفضلا عن الثقبوب التى أشرنا اليها والتي تخترق الخشد أو الجلد ،
 توجد ثقبوب أخرى فوق حواف سطحها ، بين مسافة وأخرى ، وتخصص هذه

الثقوب لتمرير اعصاب الثور المستخدمة في ربط الجلك وضه (٤) . وفي البداية يمر عصب الثور من خلال واحد من هذه الثقوب ، ويمضي ليربط في عقدة متحركة مقفولة في رباط يحيط بمؤخرة الطاس . ومن هناك يصعد من جديد ثم يعود ليسر من خلال الثقب الأول ، ثم يمضي ليلحق بالثقب العالي الذي يمر من خلاله ، من طرف آخر ، لينزل ويربط مرة أخرى بواسطة قطعة متحركة مقفولة في الرباط ، وهكذا دواليك حتى تتم التفافها أو دورانها حول الجلك ، وحيث أن مؤخرة الطاس أشد ضيقا من بليته ، وإن الرباط المحيط بها ، حتى لا يقدر على الصعود من جديد ، يشكل مقاومة للفتكات ، بحيث تقوم هذه الفتكات ، إذا ما أردنا أن نضيق منها ، بضم الجلك بدرجة أكبر . وكذلك يشده على نحو أكثر مقانة .

أما الرافعتان B و C ، فصوان مستديران من خشب الثقيب ، ويصل طول قطر سبك الواحدة منهما نحو ٢٠ سم ، ويبلغ الطول الاجمالي للرافعة اليمنى ٦٥٠ سم بدءا من نهاية الطرف الذي ينتهي بدخوله في الجسم الرنان ، على شكل D حتى الطرف المقابل المقوس في النير J . وأما الطول الاجمالي للرافعة اليسرى ، بدءا من الطرف الذي ينتهي على شكل D بعد دخوله الجسم الرنان ، وحتى الطرف المقابل المقوس في النير J والذي يتجاوز الجزء العلوى منها بـ ١٤ سم ، نحو ٦٧٤ سم ، ويبلغ طول الجزء من الرافعة اليمنى الداخلة الى الجسم الرنان والذي يكسو جلد الوجه ، ١٩٥ سم ، في حين يبلغ طول الجزء من الرافعة اليسرى ، الداخلة في الجسم الرنان كذلك ، والذي يكسوه بالكل جلد الخند ، ١٨٢ سم .

ويصنع النير J ، كما هو حال الرافعتين ، من قطعة من خشب الثقيب ، لكن استدارته غير مكتملة ، كما أنه مسطح بعض الشيء فوق وتحت الطرف الأيسر ، ولعل هذا هو السبب في أنه قد تشقق عندما تريد أحداث

تصب كان ينبغي أن يدخل فيه طرف الرافعة B في هذا الجانب ، وحيث ضرورة وجود رباط المحيط الذي لويت به قطعتا الجزء المشقوق وضيق عليهما . ويبلغ الطول الكلي لهذه الصفا أو النير J نحو ٢٤ سم . وحيث لا يستوى سبكه في كل امتداده فقد يحق لنا أن نقدر القطر الأوسط من سبكه بخمسة عشر ملليمترا ، كما نقدر أكبر سبك له بثمانية عشر ملليمترا . وأصغره بأثنى عشر .

وهناك خمس حلقات صغيرة O مربوطة إلى شرائط صغيرة من قيل محيط مجنوبة بشكل مشدود للغاية حول النير J . وتفصل الثلث الثاني من طول النير ، حيث تتوزع على مسافات تكاد تكون متساوية . وتستخدم هذه الحلقات في التدرج فوق الأوتار التي كان يحتمل لها أن تنزلق لو أنها حصلت فوق المنسوب ، وذلك حتى تمكن الأوتار من أن تظل مشدودة بشكل أكبر ، وأن تكون أقل عرضة للارتخاء ، فهي تتصالح عندما تلف عن طريق الحلقة المتحركة ، ولكن تركيب الأوتار على هذا النحو يثبت النير في الموضع الذي توجد به الحلقات ، وطبقا لما إن كان يراد تركيب هذا الوتر أو ذلك ، نركب بالاصبع فوق الحلقة التي يلتصق حولها هذا الوتر ، ومع الدوران بهذه الحلقة ، يلتصق الوتر عليها في ذات الوقت ، وبهذه الطريقة يتم شده ، ويزيد استبداده كلما زدها من مرات دورانه حول الحلقة .

ولأن هذه الطريقة في تركيب وحشد أوتار القيثارة لم تكن معروفة ، لم يكن هناك حتى اليوم من يستطيع أن يفسر بطريقة ملائمة حركة الموصات (ربات الفنون) اللاتي رسمن ، في بعض الأشكال(*) مسكات بالقيثارة باليد اليمنى من إحدى والمصتها . وقابضات باليد الأخرى على النير ، كما قلنا ، بقصد تركيب الأوتار . وقد زعم بعض ، تفسيراً لهذا الوضع الذي اتخذته ربات الفنون ، أن هؤلاء الموصات كن يسكنن قيثارتهم بيد ويستدنها

باليد الأخرى ، ولكن ماذا كان القصد من وراء فعل كهذا ؟ هل يست
 القيثارة بالآلة الثقيلة الوزن عند يحتاج منه من يمسك بها لاستخدام قوة
 يديه الانتثنى ، وبالتالي فستكون هذه الفكرة من جانب الفنان الاغريقى ،
 فكرة خرقاء لا نجد لها قط مثيلا فى التكوينات الاغريقية المنتمية الى زمان
 ضارب لى القدم ، وتكفى هذه الأفكار وحدها كى تجعلنا على يقين بأن مثل
 هذا التفسير خاص ، وإن من قالوا به لم يعرفوا المذاهب الحقيقية من وراء هذا
 الوضع ، ولكننا ، اذا ما تأملنا الميوبة التى تجذب بها هؤلاء الموصات النير الذى
 يقبضن عليه ، والانتباه الذى يولونه لهذه اليد ، وعندها نتأمل ، لوى ذلك
 كيف أن الأوتار مربوطة حول هذا النير ، فلا بد أن نستخلص أن لمركبتهم
 غاية أخرى ، ليست بحال ، دعم أو مساندة للقيثارة ، ومن اليسير أن نتخيل
 أن هؤلاء الموصات كن يركبن الوتر ويضبطن إيقاعه ، لما وقد عرفنا الآن ،
 أنه على هذا النحو تركب أوتار هذه الآلة فيبدو لنا أن حركة ربات الفنون
 هذه قد تم تسيرها بطريقة تنضج خطأ وسوء فهم لأشكال الموصات التى تحدثنا
 عنها ، ولعل هذه الأشكال قد كانت ، بالنسبة للأقدمين ، رموزا فلسفية
 كانت تذكر بالملاحظات والتجارب الكثيرة التى سبقت اكتشاف المبدأ
 الهارمونى الذى ينهض عليه الائتلاف النفس للقيثارة ، هذا المبدأ الذى قدما
 أساسا لفن الموسيقى ، ذلك أن الموصات لمن شيئا آخر سوى صورة مجازية
 للملاحظة والتأمل والتجريب التى سبقت اكتشاف الفنون ، ولهذا فقد أطلق
 على أم الموصات اسم *هيمورفون* *Hemeron* أى تلك التى تحفظ أو تحتفظ
 بالذاكرة وتودعها (من جيل لآخر) ، كما أطلق على الموصات الثلاث الأقدم
 أسماء : *هيميه* *Hemih* بمعنى الذاكرة ، و*أيدى* *Aedh* بمعنى الفناء ،
 و *ميليتيه* *Melith* وتسمى هذه الثفل .

ملاحظات :

- (١) أنظر اللوحة BB ، السكان ١٢ ، ١٣ .
 - (٢) أنظر الشكل ١٢ .
 - (٣) أنظر الشكل ١٢ .
 - (٤) اللوحة نفسها ، الشكل ١٢ .
 - (٥) أنظر في روائع أعمال المصور القديمة التي قام برسمها برنارد بيكار Bernard Picard وفي لفرما :
- M. Poncelin de la Roche — Tilkec, 3 vol. in-folio, Paris, 1764, Tome 1er, page 39.
- رسمًا لتمثال المريفي بالغ القدم . يمثل واحدة من ربّات القنوق . ممسكة بغيرتها . وفي المجلد الثاني من المؤلف نفسه ، ربة أخرى تمسك كذلك بغيرتها .

البعث الثالث

**الاختلاف النغمي الفريد للكبصار ، البدا الهارموني
التي يقوم عليه هذا الاختلاف ، مساحات النغمات
ومعيارها ، خاصيات الفواصل التي تشكلها هذه
النغمات نفسها ، طريقة العزف على هذه الآلة**

قد يتجلى للمرء ، للوحة الأولى ، أن الاختلاف النغمي لمسلم لمسات
الكبصار هو ضرب من ضرب النزوة أو المصادفة ، فليست هناك أوهى
علاقة بين هذا الاختلاف وبين نظيره في آلتنا الموسيقية الأوروبية ، بل إنه
- حتى - يختلف عن مثيله في آلات الموسيقى التي يستخدمها القرقيون ،
كما يبدو - في الوقت نفسه - بعيدا ، كلية ، عن النظام الهارموني في
الموسيقى القديمة ، وأخيرا فإنه يصحح من نفسه داخل نظام فريد ، قد يرى
بأن نظر إليه باعتباره ضربا من الفوضى والمزج عن كل نظام - وهذا
بالضبط ما حدث لنا .

وفي المرة الأولى التي واثقنا فيها الفرصة لنخصص هذه الآلة ، وداهبنا
فيها لوتارها ، وجدناها مموزنة على النهر التالي :



ولذلك فقد اعتقدنا أنه يستحيل أن يكون هذا هو سلمها النغمي ،
وأن رجلنا الأثيوبي ، قد اكتفى بحسن نية ، ودون أن يلقى للأمر أهمية كبيرة ،
بأن شد الأوتار حتى بلغت قدرا من المرونة يكفيها كي تلاوم حركة العزف ،
ولكن تتردد وترنن بشكل متميز وانسج ، دون أن يشغل باله ، لاكثر

مما ينبغي ، بأن يرتب النضجات فيما بينها ، ومع ذلك ، فلكي نتبين من الأمر ، فقد استخدمنا الطريقة نفسها التي اتبعناها مع خادم قنصل البنددية في الاسكندرية فلكننا كل الأوتار ، على غير إرادة أو رضى من رجلنا النوبي . وطلبنا إليه أن يمد تركيبها . لم تكن قد عرفناه بفايقنا ، ولم يستطع هو أن يحدسها ، لذلك فقد كان طبيعيا أن يصدمه سلوكنا ، كنا قد دعوانه لعزف على آلهة إمامنا ، ونحن تهيأ للبه ، به أن أبهى الكثير والكثير من الاعتراضات والتمنع ، لما بطل الحيل ، ولما لفرط احساس بالكرامة ، ومع ذلك ، ففى اللحظة التى قر فيها قراره على العزف فلكننا السلم النفسى لآلهة / لم طلبنا إليه أن يمد دوزنتها . فبدأ له الأمر فى مجمله عزيزا على الصديق بعيدا عن العقل ، حتى ظن أنا نسخر منه ، وحلت اللحظة التى وجدناه فيها يضع آلهة فوق كتفه متهيئا للاصراف . ومع ذلك فقد توصلنا الى تهدة لضبه بأن ملحننا بعضا من قطع المدينى ، وبما عليه الرضا عننا قلنا له ان ذلك لتوضيحه من بعض التعمب الذى سببناه له ، ولعله لم يكن ليخسب لو أننا قلنا بذلك لوتار فيتارته مرة أخرى ، ثم دللنا له الثمن نفسه ، وباختصار ، فلقد أعاد دوزنة آلهة على الشكل الذى كانت عليه فى البداية ، فركب الأوتار فى نفس المقام الذى وجدناها معوزة عليه . وأيقنا أنها ليست الغزوة ولا الصلابة مما ألتفتنا أدنا الى ترتيب الأوتار على النحو الذى اتفقنا من بيانه ، ولما الأمر ، هنا . عكس ذلك ، أمر اختلاف نفسى مودود ، ومحمد بناية ودقة .

ولقد ظللنا لسنوات عدة ، دون أن يحول بخاطرنا ألا عارون على المبدأ الهارمونى الذى تناسى هذا السلم النفسى على أساسه ، بل لقد كنا أبعد من أن نعلم الى أن ترتيبا للنضجات ، يمثل هذه الغرابية والصلووذ يمكنه أن يتأسس على مبدأ ما ، وإن ترتب بشكل خاص ، فى أنه قائم على المبدأ

الذى يشكل قاعدة لنظام الهارمونية للموسيقى القديمة ، بل كذلك ،
لموسيقانا نفسها . ومع ذلك فقد كنا مرغبين للمودة الى هذا السلم النفسى
الذى كانت غرابته الفاخرة تستثير اهتمامنا دون انقطاع ، وكما لو كان الامر
قد تم على الرغم منا ، فقد واقتنا رغبة عابرة ذات يوم لم نقصد اليها ،
لان محاولو ما ان كان يملقونا ان نكتشف عن النظام الهارمونى للنغمات
التي يتألف على أساسها سلم انظم هذه الآلة ، فالكين لأنفسنا : ما دام هذا
السلم النفسى قد تحدد على هذا النحو ، وما دام - هو - ثمره لتفكير طويل ،
فلا بد أن يكون ترتيب نغماته بالضرورة متسلا مع مبدأ ما ، وصادر عنه ،
وحيث لا يمكن انسان أن يصور منهجا أبسط وأكثر طبيعية من ذلك الذى
كان الأكديمون يستخدمونه ، والذى نستعظمه نحن أيضا ، ولكن بشكل
عكس ، فقد لنا بتطبيق هذا المنهج على نغمات هذه الآلة ، فترتبنا من بين
تلك التى تشكل ليما بينها رباعية تامة ، فحقت هذه المحاولة الأولى كل
آمالنا ، وأعطتنا التقدم الهارمونى التالى ، وهو الذى قد جاء بالغ الانعظام ،
ومطابقا بدقة لمبادئ الموسيقيين ، القديمة والحديثة على حد سواء .

مثال



والدرا بالأسود الى نغمة سول التى ليس لها هنا قسط رباعيتها
المقابلة حيث تجرى النغمة الخامسة ، فى هذا الاختلاف .

ومع ذلك ، لمع افتراض أن هذا السلم ناتج عن النظام المتبع فى
الموسيقى القديمة [أى اذا لم يكن هناك ما يشير الى امكانية ابتداء هذا النظام
عن الموسيقى الحديثة] فكيف إذن أمكن الأكديمين - كما قلنا لأنفسنا ، أن

يستغلوا الحماسيات اليه ، وهم الذين لم يكونوا ينظرون الى التلافات نغمية على هذه الشاكلة الا باعتبارها تنافحات غير مباشرة ، أو مقلوبة ، والذين لم يقبلوها لا في التركيب الهارموني لنظامهم الموسيقي ، ولا في الاكتلاف النغمي لأية واحدة من آلاتهم الموسيقية ! لكن المثال السابق ، الذي كان يمثل أمامنا حين دارت يرأسنا هذه الفكرة سرعان ما أخذ بيدنا نحو الوصول الى حل لهذه المشكلة ، بل لقد كان هذا الحل محتسلا ضمنا داخل سياق السؤال نفسه ، فحيث أن الحماسية هي مقلوب للرباعية ، فإن الأمر لن يتطلب سوى أن نعود فيها على بدء (أي أن نقلبها) أي أن نستبدل بالنغمة الحادة ثمانية الثانية الغليظة كيما نستعيد هذه الرباعية ، وفي هذا نجد المنهج المألوف الذي كان الآلئون يستعملونه في توليف آلاتهم الوترية وهو المنهج الذي لا يزال يتبعه العرب حتى اليوم ، والذي نعبه نحن ، في اتجاه عاكس ، والذي يعنى أن نزل من ثمانية النغمة الحادة أو أن نضعه اليها ، مع وضع هذه الثمانية في اكتلاف مع النغمة السابقة عليها ، وبهذه الطريقة تتشكل النغمة التي يكون عليها أن تردد الحماسية مع النغمة الحادة ، الرباعية مع الثمانية الغليظة التي لهذه النغمة الحادة نفسها ، وبذلك يؤدي هذا القلب (أو العكس) بهما الى تقادى اثنان الحماسية .

ولا يسلك العرب سلوكا مغالفا عنه دوزنتهم لآلاتهم الموسيقية ، ويرجع أن يكون الآثوريون قد توصلوا الى تحديد نغمات سلم الكيصار على هذا النحو ذاته ، فلا بد أنه قد كان لديهم ، بلا جدال ، هم أيضا ، آلة موسيقية تعملوا قاعدة (أو مقياسا) للوصول الى ذلك ، أي قد كان لديهم القانون الخاص بهم والذي حددوا عن طريقه ، وبدقة ، العلاقات الهارمونية لنغمات اكتلاف هذه القيثارة ، أما وقد تحدثت هذه النغمات ، فاليكم كيف كان حما عليهم أن يقيموا منها اكتلافا ، كي تتم عززتها بالتبادل ، فيما بينها ، مع

تنافذ الرنان الخماسية .



ونرى من هذه الطريقة التي اتبعت في توليف دوزلة الكصار ، طبعا
المنهج الاغريقى ، والذي هو نفسه منهج العرب ، انه لا توجد هنا قف فاصلة
خماسية ، وانه لا توجد سوى رباعيات ولماكيات .

وتقابل كل واحدة من هذه الرباعيات واحدة من رباعيات المنهج الكامل
عند الاغريق ، فالرباعية الاولى تقابل الرباعية الاغريقية المسماة *تريزوجميونون*
dissonantem ، الواقعة بين *الفاو* و *ميسون* *Parzenon* وبين *ال* و *نيت*
تريزوجميونون *dissonantem* . اما الرباعية الثانية فهي نفسها
رباعية *التلاتية* *Meson* ، الواقعة بين *ال* و *هيباله* *Hyphala*
Meson و *ال* و *ميسون* *Meson* ، والثالثة هي رباعية *الرباعية* *Synemmenon*
Diatonon ، واما الرابعة فهي رباعية *الرباعية* *Diatonon* ، وهي تماثل الرباعية الثالثة ، على نحو ما تماثل الرباعية الثانية ، الرباعية
الاولى .

وهكذا تعطينا هذه الرباعيات ، اذا عبرنا عنها باشارتنا الموسيقية ،
مجموعات النغمات الآتية :



وهو ما يؤدي الى ثمانية اربعة مقامات متباينة . ويتولد عن المقامين الأولين المحافظتان الأوليان ، فلذا ما وصلنا هذه المسيرة مع اضافة الرباعية التي فوق ثمة الـ مصول الـ وهي الـ الوقت الـ فسوف تعطي الرباعية الجديدة المحافظة الثالثة ، وتكون لدينا المجموعات الخمس الآتية ، التي تتألف كل منها من اربع نغمات ، وهي التي انتظمت طبقا لنظام الهارمونية عند الاغريق :



ومع مواصلة الأمر على هذا النحو ، دوماً ، فإن كل سلسلة رباعية جديدة ، أي كل سلسلة تتكون من اربع نغمات تعطي محافظة جديدة زائدة ، هي التي تبقى داخل النظم الذي حددته مبادئ النظام الموسيقي عند كالة الشعوب ، وهكذا يتضح أنه ليست هي الصلغة ولا هي النزوة ، اللتين حددتا اختيار النغمات داخل السلم النغمي للكيفار ، ما دامت هذه النغمات لم اثبتت مباشرة عن المبدأ الأساسي للهارمونية القديمة والجديدة على حد سواء .

أما أن نفس ، على وجه الدقة ، لماذا جادت النغمات داخل السلاف الكيفار مئة أو مرتبة على هذا النحو الذي وجدناها عليه في هذه الآلة ، فامر يبدو عسيرا علينا بالقدر الكافي ، وإن كنا نحس أن الأمر لا يخلو من سبب، ينبغي فائدة ما ، جعلت هؤلاء (الأحباش) يقلبون ، أو بالأحرى يغمون ، النظام الهارموني للنغمات ، ولما نرى سببا لذلك سوى الرغبة في زيادة تيسير مصاحبة (القيثارة) للفتاء ، وذلك بترتيب هذه النغمات بطريقة أكثر تماثلا للميلودي .

وسوف نلاحظ : في الوقت نفسه

أولاً : أن مساحة النفحات في هذا النوع من القيثارات شبيهة تمام القبة بنظيرتها في آلة الرباب العربية . وهي كما سبق لنا أن برعنا ، آلة يقتصر دورها على مصاحبة الانقاد والرواية القصرية .

ثانياً : أن نفحات الكيسار لا تختلف عن نفحات آلة الرباب العربية الا في أنهن أكثر حدة . وأنهن يقابلن أو يوافقن النفحة الستة بالبطء الحاد من ثمانية الوسط من صوت افتيشور ، وهو الصوت الأكثر طبيعياً عند بني الإنسان كما أنه أكثر الأصوات شيوعاً . كذلك فانا نستمرى الانتباه الى أن الفاصلات الرئيسية التي تشكلها هذه النفحات ، فيما بينها ، هي تلك التي يحدها الأكفرون في الانقاد الخطابي عن طريق قواعد المروفي (١) *Prædile* أي أن هذه الفاصلات هي فاصلات الرباعية والخماسية . وهنا ، في الواقع ، تكون الفاصلات التي يعبها الصوت حين يصيح من فكرة محددة المعاني بشكل لاطع ، سواء برفع الصوت اذا ما كان المتحدث ينقل فكرته لمفخص آخر ، كما هو الحال عندما يستشير أو يسأل أو عندما يستدعي أو ينادي ، أو بخفضه اذا ما كان المتحدث يقطع برأى حاسم أو يصدر حكماً بالاً في شأن امر من الأمور . ولهذا السبب كذلك فان الرفع النهائي لكل جملة يتم دوماً مع خفض الصوت عن الخماسية . ويبدو أن اختلف هذه الآلة قد وضع لهداية وإطالة (الصوت) فيما كان القدماء يطلقون عليه : **مهلوه** **المطابة** ، ولهداية (صوت) القصرء عند انقضاءهم لأحلامهم . أكثر مما وضع لمصاحبة غناء موسيقى . وعلى هذا النحو كانت قائمة القيثارات القديمة ، وعلى هذا النحو أيضاً كانت الفائدة المرجوة من القيثارة التي كان يستعملها تلاميذ أروفيروس وديوكوس وترياقتور . عند انقادهم لأحلامهم ، ولا ينبغي أن ندخلنا في ذلك وهم .

لما من كيفية المزف على الكيسار ، فإن المزلف يضعها فوق فخذه

اليمينى قريباً من البطن ، اذا ما كان جالساً ، او يكتفى بأن يستلحها اكل بطنه اذا كان واقفاً ، ثم يمرر ذراعه الأيسر بين السبع - وهو معلق من طرفيه الى الرافعتين - والأوتار ، بحيث يتكى المرفق فوق مؤخرة العاشر ، ويضعها بقوة أكبر الى بطنه بقوة ذراعه ، وتلمس الأوتار واحداً بعد الآخر بواسطة اصابع اليد اليسرى . ويتم ارتنائها جميعاً ، الواحد بعد الآخر على التناوب طيلة كل الزمن* (النفسى) او على الأقل أثناء مدة كل وزن . ولا يتبع نظام آخر فى ترتيب هذه النغمات (عند العزف) سوى ما يمليه مزاج العازف(٢) ، ويحك العازف كل الأوتار بيده اليمنى بشمعة(٣) ، فى وقت واحد ، بواسطة الريشة ، داخل الوزن ، مع تحديد لزمته الايقاع التى تكون تابعة لازمنة الوزن ، دون أن تكون مماثلة لها بشكل مطلق .

ملاحظات :

(١) لا تزال تراعى حتى اليوم ، قواعد المروض ، تلك التى قامت على اساس الخبرة الطبيعية للصوت أثناء الحديث ، عند مطالعة دغوس الصباح او عند قراءة رسائل التلوى او الأناجيل ، والتى ترتل بصوت عال أثناء القداس . ومع ذلك ، لم يعد يتم ذلك ، اليوم ، الا بفعل التعود ، ودون معرفة للبدأ التى قامت عليه ، فانها تتعرض لتعويبه تأخيرها . بذلك الأسلوب الخالى من المعنى ، الذى يتم به رفع الصوت أو خفضه - وهو - على كل حال - آخر ، غير معروف ممن يمارسونه ، لما كان يطلق عليه اسم الانشاد الخطائى ، احفظ به بشكل ردى* .

(٢) لسنا نتحدث هنا الا عما يحدث ، وليس عما يمكن أو ينبغي له أن يحدث ، لأن هذه الآلة التى تتعود ، فيما يبدو لنا ، الى العصور بالغة القدم ، لا يتم العزف عليها فى النوبة الا على أساس من اعتياد ورتينى ، اما القواعد التى كانت تحكم استخدامها عند الإقامين فلم تعد معروفة ، فى أى مكان .

(٣) ليس هناك ما يميز عن تأثير هذا الحك افضل من كلمة حركة التى يستخدمها العرب للإشارة الى هذه الحركة ، او الكلمة معزوفة ، وهى الصفة التى يشيرون بها الى الشخص الذى يحك الأوتار على هذا النحو .

الباب الثاني

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الفصل الأول

عن أنس بن مالك رضي الله عنه قال سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول
أول ذوق (١) كما يقول النظم

البحث الأول

حول المصطلح اللغوي نسبة عامة تباين الأسماء التي يطلقها المؤلفون على الآلات نفسها ، وحول امكانية تمييز هذا المصطلح بخصوص أسماء الآلات القديمة ، وحول الأسماء التباينة التي أطلقت على آلة الزمر

لعل ما يحير أكثر من غيره ، ويندع - على نحو يكاد يكون دائما - أولئك الذين لا يستطيعون أن يستقروا بمعلوماتهم إلا عن طريق الكتب حين يريدون القيام ببحوث حول الآلات الموسيقية ، هو تباين الأسماء التي يطلقها المؤلفون على الآلات نفسها ، ولعلنا نفكر هذه الصعوبة عند قراءة المؤلفين المحدثين وحدهم ، فهذه الصعوبة تلمن من نفسها بالمثل عند المؤلفين الثلاثة والآخرين ، بل لعلنا نجد عند هؤلاء أكثر شيوعا فهو ميروس ، وهو أدق المصنفاء عندما يصف لم يكن بدوره بالغ الثقة في هذه النقطة ، إذ نراه يسطر الفهارس *Lyra* أحيانا اسم بطريتيوس *barbitos* وأحيانا أخرى اسم فورميكس *Phorminx* وأحيانا ثالثة كيثيرا *Cithyra* ، ورابعة اسم طليس *Cithyre* وخامسة اسم لييرا *Lyra* ، وكيثاريس *Kitharis* ... الخ ، كما كان يطلق على الناي أحيانا اسم تولكوس *Tolkos* وأحيانا اسم سرككس *Syrinx* .

وفي الوقت نفسه ، ولا بد أن تكون في ذلك على اتفاق ، فلو أن الباحث قد تحمل عنه أن يحصر بناية كل هذه الأسماء المختلفة التي تحملها القدامى على الآلات نفسها ، وبعت في اشتقاقاتها اللغوية ، أو في المعنى الأصلي لها ، فإن كل شيء ، سيوضح من تلقاء نفسه ، وسوف نرى أن الكلمات التي

أخذناها في البدئية ، على أنها أسماء أعلام ، ليست في حقيقتها سوى صفات مستعينة اما من شكل الآلة ، واما من المادة التي صنعت منها أو من حجمها أو من امتدادها أو من أطوال أجزائها ، أو من طابع النغمة التي تصدر عنها ، أو من طريقة العزف عليها ، أو من الوظيفة التي تؤديها ، أو من البلد الذي نشأت أصلا فيه ، ذلك أننا نستطيع أن نقول بشكل عام أنه لا توجد في اللغات القديمة ، لا سيما الشرقية منها ، اسم علم لا ينظر اليه كلفظ أوحده في اللغة المكتوبة أو المنطوقة أو لا يمكن أن يكون له معنى في الخطاب ، وهذا أمر معروف جيدا من جانب المستشرقين المتكئين .

لكن الأمر ليس كذلك بخصوص الأسماء التي يخلطها على الآلات الموسيقية المستعملة في أيامنا هذه ، عندما يكتب هؤلاء المؤلفون في واحدة من لغاتنا الحية ، ذلك أن هذه الأسماء لم تعد تبدو لنا سوى أسماء اصطلاحية لا تعني في حد ذاتها شيئا ، وليس لها من معنى في اللغة المنطوقة أو المكتوبة ، من حيث أن مثل هذه اللغة ليست سوى تبصيح لبقايا لغات عديدة لم تعد موجودة ، وحيث تكونت هذه الأسماء الأعلام من هذه البقايا في الوقت الذي لم يعد فيه المعنى الأصلي للكلمات التي تكونت منها ، بعد ، محروفا ، فإن هذه الأسماء ، نتيجة لذلك ، ليست بكافية لكي تعطى فكرة محددة عن الشيء الذي تشير اليه . ولم تكن تعرفه ، نحن سيقا ، وهو الأمر الذي يؤدي لأن لا يكون الشكل الهجائي لهذه الأسماء محددا بشكل صارم ، ولأن يلفظها كل واحد وأن يكتبها على نحو مخالف ، وقد عتينا ، في كل مرة واثنا فيها الفرصة كي نفعل ذلك ، بالعمل على ذكر الأسماء الأكثر شيوعا ، والتي تعرف بها آلة موسيقية بلاتها في الفرق ، حتى لنأى من الأخطاء التي يؤدي الى وجودها عادة هذه الكثرة (المتضاربة) في الأسماء ، أو على الأقل ، حتى نجيب آخرين هناك أن توقف جهودهم هذه الأمور ، كما حدث لنا نحن

مصنفوها غالبية الكلمات التقنية ، ولا سيما الجزء الغالب للمعدد الأكبر من الآلات الموسيقية من تلك المفردات التي وضعها هؤلاء الرهبان ، وهذا أمر لا مرأ فيه . ولا بد أن نستفسر كم كان عسيرا ، حتى ليكاد أن يفهم مستحيلا ، أن رجال الدين هؤلاء ، الذين ليست لديهم أدنى فكرة واضحة عن فن الموسيقى ، والذين لا يكادون يعرفون ، في غالبية الأحيان ، أن يفرقوا بين الآلات الموسيقية في بلادهم هم ، سوف يصيبون على الدوام عندما يترجمون إلى لغتهم الأم أسماء آلات الموسيقى القرية . ولهذا السبب فلا تعطى جهودهم في هذا الصدد بالاحترام ، وبسبب الحسرة التي كانوا يجدون أنفسهم فيها ، وعدم اليقين ، فاتهم أطلقوا في بطى الأحيان ، على آلة بيمينها ، سواء باللاتينية أو في لغتهم الأم ، ثلاثة أو أربعة أسماء متباينة تفسر دلالات لا يمكن التوفيق بينها ، مثال ذلك حين ترجموا اسم أحسن الآلات القرية باسم النغ *Tambour* والبوق *Trompette* والقيشارة *Cyrtan* والصناج *Cymbals* وهكذا لا يجوزنا المزيد كيما يضل أولئك الذين لن يكون في متناولهم سوى ما تقدمه مثل هذه المعاجم من عون ، في البحوث التي يرعون القيام بها حول الآلات القرية .

ولم أننا كنا لا نزال في الأزمنة الأولى التي ابتكرت فيها آلات النغ ، حين لم يكن النساى يختلف عن البوق بشكل واضح . كما يقال لنا(١) لكان من العسير علينا أن نقف هنا على مثل هذه التفرقة ، لكن أولئك الذين يعرفون الآلات التي نتحدث عنها يدركون أن هناك فرقا ملحوسا للغاية فيما بين الصفارة والناي ، وأن المزمار آلة موسيقية ذات بنية مختلفة ، وتناسب إلى نوع غير نوع الناي .

الهولندي :

(١) انظر اللوحة CC الشكل ١ .

(٢) والجمع مزاجير .

(٣) ومع ذلك فلدينا ما يحمل على الظن بأن العرب لم يخططوا قط بين زورفا أو سورفا وبين الزمر ، فحيث أننا لم نسمعهم قط في مصر يطلقون اسم سورفا على أية آلة موسيقية ، فإننا لم نستطع بالتالي أن نفكر في الحصول على معلومات حول هذا الموضوع ، ولم نصل إلا من المسيو اربان Herbin ، في باريس ، أن سورفا هو الاسم الذي كان غالبية المؤلفين الشرقيين يسمون به ، بشكل متداد ، وفي غالبية الأحيان ، إلى الزمار المصري . ومع ذلك ، ففي مخطوطة وجدناها بال مكتبة الأميرة Imperiale ، تضم دراسة عن الموسيقى عنوانها : رسالة في علم الموسيقى من جملة رسائل اخوان الصفا ، وهي مخطوطة القسيس منها المسيو اربان نفسه فقرات مطولة ، وكثيرة بالقدر الكافي ، نقرأ نصا يشصف بعض الشيء من شهادة هذا المستشرق الضليح ، جاء فيه :

« ولما فُتِحَ أصوات الآلات في الخطط لتتصوت كالطبول والبولان والديادب والمفوف والربابي والسرناي والزمر والميسلان وما شاكلها ، بمعنى : « أما بخصوص الخواص المختلفة للنبات التي تنتجها الآلات الموسيقية مثل تلك التي تصدر عن الطبول والآلات الفخار والديادب » (هكذا يشيّر إلى الآلات الموسيقية التي سنقوم بوصفها تحت اسم دويكة) « والمفوف » (وهي صنف من دقوف الباسك - أي ذات الجساجيل -) و « الرباب والسورناي والزمار والأهود وغيرها » الخ ، وهكذا نرى نحن في هذا الحصر للآلات الموسيقية أن الزمر والسورناي (أو السرناي) ، اللذين ينبغي لهما أن يعنيا الشيء ذاته يشيران هنا إلى نوعين مختلفين من الآلات الموسيقية .

ملاحظة : استرعي المسيو سلفستردى ساني انتظارا إلى أن كلمة اخوان الصفا لا تعني الإخوة صفا على نحو ما ترجمها كثير من العلماء وإنما الحجة الطهر أو التقه أي الأصناف الذين يربط الاخلاص بينهم ، ولنعرف في هذه التسمية على جماعة من الفلاسفة والعلماء والمؤلفين ، قموا أحسن وخسبنا رسالة ، في كافة العلوم ، مما شكل موسوعة أو دائرة معارف . كما نبهنا بالمثل إلى أن كلمة زورفا ، والشكل الهجائي الصحيح لهما هو سورفاي ، إنما هي كلمة فارسية ، تتألف ، طبقا للمعاجم الفارسية من سور بمعنى الولائم أو الأفراح العرس ، و فاي بمعنى النساء أو الفتيات ، وهكذا تعني هذه الكلمة الفارسية : فلي الولائم ، أي النساء اللاتي يمزغن عليه عند إقامة الولائم والأفراح .

(٤) أبوليوس Plautus ، الكتاب الأول . ونترك نحن للفلسفة المقلدين مهمة التوفيق بين ما يميزنا به أبوليوس في هذا الموضع . وبين ما لاحظته هوراتيوس (هوراس) في مؤلفه : فن القمر ، البيت ٢٠٢ .

البحث الثاني

حول ثلاثة أنواع من الزمر ، وحول الاسم الذى يطلق على كل واحد منها ، وحول آلة الزمر التى ينبغى أن يتسبب اسم الزورنا اليها . وحول العلاقات التى تربط هذه الآلات فيما بينها والاختلافات التى تباعد بينها

توجد ثلاثة أصناف من الزمر : الكبير والوسط والصغير ، ويسمى الكبير قبا أو قبا زورنا (١) أى الزمر الكبير ، ويكتفى بإطلاق اسم زمر فقط على الصنف الأوسط أو يطلقون عليه اسم زورنا ، ويقار إلى الصغير باسم جوى أو زورنا جوى أى الزمر الصغير .

وحى نونى بين آراء المؤلفين الذين أطلقوا ، فيما يرى المسيو اربان ، اسم زورنا على ما يطلق عليه القوم فى مصر اسم زمر ، فان شهادة اخوان الصفا ، هؤلاء الذين ميزوا بين الزمر والزورنا ، بالإضافة الى ما قد عرفناه فى القاهرة ، يجعلنا لا نصور شيئا آخر الا أن نفترض أن بطما من الأنواع الثلاثة من الآلات التى أتينا على ذكرها قد عرف بشكل عام باسم الزمر ، فى حين أن بطما آخر منها قد عرف بشكل خاص باسم زورنا ، واليكم السبب أو التفسير الذى وجدناه بصد استقصاء : فحيث لا يتكلم اخوان الصفا عن الزورنا الا بصيغة المرد مستخدمين للتأنيده الى آلة الزمر كلمة مزاج (جمع زمر) ، فلا بد أن السبب ، على وجه الترجيح ، هو أنه توجد أنواع عديدة من الزمر ، فى حين لا يوجد سوى نوع وحيد من الزورنا أو السورنا ، وحيث أننا لم نر فى مصر سوى نوعين من المزاج يعرفان باسم الزمر : يقار إلى أولها فى القاهرة باسم قبا أو الزمر الكبير ، لما الآخر فيميزونه بالصفة جوى أو جوى أو يشيرون اليه باسم الزمر الصغير ، فان بإمكاننا أن نستنتج أن الزمر الوسط هو - على وجه التحديد ، الآلة

الموسيقية التي يشار إليها في الشرق باسم **ذوونا** . وهو اسم أصبح يطلق
- توسعا - وبالتالي ، على الصنفين الآخرين .

ومع ذلك فهذه الأصناف الثلاثة من الآلات الموسيقية هي سواير من
النوع نفسه ، لا تختلف فيما بينها إلا في تفاوت حجم وأطوال أجزائها ،
وإذ يظل شكل هذه الأجزاء هو نفسه في كل هذه الآلات ، وعلى وجه الدقة ،
فلسوف يكون نزيها لا طائل من ورائه أن تقدم رسما لكل منها ، ولن
تكون لدينا ، بالتالي ، حاجة لأن نفرق بينها عند وصفها ، اللهم إلا حين
يتصل بالتعريف بالأطوال الخاصة لكل منها وكذلك عند الحديث عن وزن
أو مميزات نغماتها ، وهو الأمر الذي يميز هذه الأصناف من آلات
الزمر ، فيما بينها .

الهوامش :

(١) لم للحق هنا بالكلمة **ذوونا** الصفتين **قبا** و **جورى** اللتين
يستخدمهما المصريون للترقية بين الزمرين الكبير والصغير . إلا لأن المسير
أوجست إربان قد أشار ، على هذا النحو ، إلى أنواع الزمر المختلفة عندنا ،
عندما كتب أسماها فوق الرسوم التي تفضل برسمها لهذه الآلات أكراما
لخاطرنا ، ذلك أنه كان يضيف إلى كل معرفته بها حوصية رسمها بشكل
مكتمل ، ومع ذلك فيبدو لنا أنه كان يجهل كلية هذه الصفات قبل أن تقوم
بتعريفه إياها ، فهي لا توجد في أي من الرسائل حول الموسيقى العربية
التي جلبناها معنا من مصر ، كما أننا لا نقلقها في دراسات الموسيقى التي
ترجمها المسير أوجست إربان ، سواء عن العربية أو عن التركية أو عن
الفارسية ، وفي واحد من مخطوطاته ، التي جسد فيها ألفاظ الموسيقى
الفرقية التي ألم بها ، وإذا كان يعتد دوماً بوضع الحرف الأول من اسم
المؤلفين أو الأشخاص (من العامة) الذين يدين لهم بمعرفته بهذه الألفاظ ،
فقد وجدناه يضع الصفتين **قبا** و **جورى** تحت الحرف الأول من اسمها وهو
حرف **ز** ، وفي الواقع فإن هاتين الكلمتين تشكلان جزءا من قائمة أسماء
آلاتنا العربية ، والتي أسلمناه إياها مع مفكرتنا عن الموسيقى العربية .
تلك التي نسخها بالمثل ، واحتراما للذكاء التي ستظل عزيزة علينا على
الدوام ، فإننا لم نضأ أن نستبعد هاتين الصفتين ، اللتين لم تكن لتركبما
على الرسوم ، لو كان معنا لنا أن نرجع إليه (ذلك أن الملية كانت قد
والتة) عند تقديم هذا الوصف .

تبحث الثالث

من عدد واسم وحدة وشكل اجزاء الزمر المعروف
في مصر باسم الزمر ، وفي مناطق اخرى باسم ذورنا

يتكون المزمار أو الزورنا^(١) من خمسة اجزاء رئيسية :

١ - الجسم A وهو ما تطلقه على الجزء الأكبر حجما والأطول من
آلة الزمر .

٢ - الرأس B ويسمونها الفاصل^(٢) .

٣ - البوقال أو الأبواب الصغير H ويحمل اسم لولية^(٣) .

٤ - حلقة صغيرة أو قرص دائري يسمى في العربية صفط طوور^(٤) .

٥ - اللسان V ويطلقون عليه اسم قنينة^(٥) .

فاما جسم الزمر A فثقله أو أبواب من خشب الكريز ، يسطى متسما
بسطى الشى من اعلا ، ويزداد اتساعه من اسفل^(٦) ولا يأخذ قطر سبكه .
عند اتصاله ، في الزيادة الا فوق الثقل أو الفسق المجوف الذى يحيط
بسطحه^(٧) بشكل دائرى . ويزيد هذا القطر تدريجيا ، ويظل يتزايد حتى
يلغى قمة الرأس B ^(٨) .

وتتقب هذا الأبواب في البداية ، وعند القمة ، سبعة ثقوب H ^(٩)
تصطف على خط واحد من اعلا الى اسفل ، تتصل بينها جميعا مسافات
متساوية ، وينقسم الفراغ الفاصل بين الثقوب الأول ، من اعلا وبين الثقب
الذى يليه ، الى قسمين متساويين . فضل الفسق العائرى Y ويوجد اتصال
هذا الفسق ، من الخلف ، ثقب O شبيه بالثقب السابقة^(١٠) ، ويستخدم
هذا الثقب ، كما هو حال الثقب السبعة التى تحدثنا لكتو عنها ، كملابس

لثة ، كما تستخدم في تنوع نضامها ، وهي تسمى في الرئيسة قول ، وبهذا من الموضع الذي يأخذ فيه قطر الجزء السفلي من الأبواب في الاتساع بشكل مدروس (١١) . لكي يشكل باتساعه شكل قمع مغلوب ، نطلق نحن عليه اسم فتحة البوق P (١٢) ، وأعلى النقطة x يقليل ، وفي الاتساع نفسه التي تغلفه القلوب السبعة O ، توجد ثلاثة قلوب صغيرة أخرى OP تتباعد عن بعضها البعض بمسافات متساوية ، ويوجد على جانبي القلوب الثلاثة الأخيرة OP ، ناحية اليمين وناحية اليسار ، وبشكل مواز لهذه القلوب ، تكبان مثلان OO ، يقابل أولهما أول هذه القلوب الثلاثة ، أما الثاني فيواجه القلب الأخير منها (١٣) .

وتشكل الرأس أو الفصل d ، والرقبة q من قطعة واحدة من خشب البقس (١٤) . ويحزاه قطر الرأس p الذي يكسو أسفله (أسفل الرأس) السطح الخارجي للأبواب ، قليلا وتنتهي بما يشبه قلنسوة أو وصلة (١٥) ، وحيث تخصص الرقبة q للدخول في جسم الآلة ، على نحو ما نرى في الشكل رقم ٣ ، فإن قطرها بالضرورة أصغر من قطر الرأس ، وهي (الرقبة) تشكل أبوابا أكثر ضخامة عند أعلاه عنه أسفلها (١٦) ، وهو مقود من الأمام أكثر مما هو مقود من الخلف (١٧) ، ولولا ذلك لكان قد اقل أول القلوب الأمامية السبعة وكذا القلب الثامن الموجود على السطح أو الجانب المقابل وهو اقل ارتكاضا (١٨) من القلب السابق .

وأما البوقال e أو القلوبية فأنبوب صغير من النحاس (١٩) ، يضي مستمرا بشكل تدريجي من أسفل إلى أعلاه ، ويغفل الجزء السفلي منه في الرقبة q بعد أن يكون قد مر بالرأس p ، من طرف لأخر ، ويبقى أن

• شريط من الحديد أو المطاط أو الورق يوضع عند شقوق الأبواب أو التوافل لمنع تسرب الهواء البارد ، وعلى هذا فيمكن تصور وطيفتها هنا .

يكون هذا الجزء مسبوكة بالقدر الكافي حتى يملأ بشكل تام الجزء من قناة الرقبة الذي يحتازه ، وحين لا يكون مسبوكة كافيا لاحداث ذلك فانهم يغضنونه بغطيت أو مضادة ، أما الجزء الآخر من هذه البوقال ، الذي يرتفع الى ما فوق الرأس ط ، فيبقى منقسما الى جزئين بملء جزء لاني ، T ، دائري الشكل ، مسطح من أعلا ، منحطب من أسفل ، يتوغل في حمة البوقال ، ممتدا ، مع ارتفاعه الى أعلا (٢٠) مع استمرار انقباض طول قطره بشكل تدريجي .

لكن الحفلة الصغيرة المسماة بالبرية صطف مغوار لصفيحة أو لوحنة مستديرة (٢١) من العاج والأبنوس أو من خشب جلف متين من أي نوع ، ويحفره عند وسطه قلب يبرر فوسه ، من طرف آخر ، الجزء العلوي من البوقال ط ، حتى جزئه الثاني حيث يتوقف مصودا (٢٢) .

أما اللسان ٢٧ والمسمى في العربية قشة (٢٣) فطرف البوب من نفس المادة (٢٤) ، وقد سطح من أعلا في شكل مروحي ، في حين يظل يحتفظ في جزئه الأدنى بشكله الطبيعي (٢٥) ، وفي هذا الجزء من القشة أو اللسان يدخل الطرف الصغير من البوقال ، الذي تقسم اليه القشة أو اللسان لأصيق قدر استطاع بواسطة خيط (٢٦) ، يلف عدة لفات ، حتى لا يدع فرصة لمرور الهواء بين جدران حمة القشة واللسان ، وحتى لا تستطيع الذبغة التي ينقلها العازف في اللسان أن تعبد لنفسها مخرجا سوى ذلك الذي تنبجه لها قناة البوقال ك وقناة الرأس ط والرقبة ٩ ، وفي النهاية ، قناة جسم الآلة A .

الهيوأشي :

- (١) انظر اللوحة OC الشكل رقم ١ .
 - (٢) انظر الأشكال أرقام ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ .
 - (٣) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
 - (٤) الشكل رقم ١ .
 - (٥) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ .
 - (٦) الشكلان ١ ، ٢ .
 - (٧) الشكلان ١ ، ٢ .
 - (٨) الأشكال ١ ، ٢ ، ٣ .
 - (٩) الشكلان ١ ، ٢ .
 - (١٠) الشكل رقم ٢ .
- ويجملنا هذا الطعم الطويل في أصل الزمر ، ملح القلب الذي نحن بصدد الحديث عنه ، كذلك الصاع الرأس **h** بالرقبة **q** الذي يمثل في جسم الزمر ، كما ستفهم بعد قليل .
- (١١) الشكلان ١ ، ٢ .
 - (١٢) شرحه .
 - (١٣) شرحه .
 - (١٤) الأشكال ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ .
 - (١٥) اللوحة OC ، الأشكال ١ ، ٢ ، ٣ ، ٥ .
 - (١٦) الشكل ٥ .
 - (١٧) الشكلان ٢ ، ٥ .
 - (١٨) الشكل ٣ .
 - (١٩) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
 - (٢٠) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
 - (٢١) الشكل رقم ١ .
 - (٢٢) شرحه .
 - (٢٣) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ . ويسمى هذا المكان كذلك في العربية صهي . وإن لم يكن هذا الاسم مستخدماً في مصر .
 - (٢٤) الدرة العربية ، نوع من نبات الدرة قلما يزيد حجم حبه عن حبة البقلة ، ويؤخذ هذا النبات في مصر ، وتؤكل حيوته أما مسلوقة أو مشوية ، ويصنع منه الفليق والحيز ، ويخضع منه سكان الصعيد الأهل والنوبيون الذين يحيطون حول الجندل الأول طماطم الرئيسي بل الواحد ، وهو يستخدم كذلك ، في مصر السفلى ، لاطعام الدواجن ، وهو مناسب لها كغذاء ويؤدي إلى زيادة بيضها .
 - (٢٥) الشكل رقم ٧ . ويمثل هذا الشكل القشة بصحبها الطبيعي .
 - أما الشكلان ٩ ، ١٠ فيمثلان القشة منقورة إليها من الجانب (بروليل) ، كما أن الشكل ٨ يمثلها . منقورة إليها من ناحية لها .
 - (٢٦) انظر الأشكال ٧ ، ٩ ، ١٠ .

البعث الرابع

حول أطوال الأجزاء السابقة بالنسبة لكل صنف من الأصناف ، من أحجام مختلفة

حيث قد شعرنا ، نحن أنفسنا ، كم أن رسماً أو صورة ما قد توحى
بقدر ضئيل للغاية من النفع عندما يكون موضوعها سهواً ، ولم يقدم عنها
(أو عنه) تفسير كافٍ ، فقد ظننا أن علينا ألا نتسبب ، أصلاً من جانبنا ،
في حدوث سوء فائقة ، من طريق تقديمنا لرسوم الآلات الموسيقية
المستخدمة في مصر ، فقد بذلنا في الأوصاف التي تقدمناها عنها ، كل
عناية لتقديم أفكار دقيقة ومفصلة يمكننا ، بسهولة ، أن نعين كل قارئ
على تصور فكرة دقيقة وكاملة لكل ما يشكها في مجملها ، وعن المبادئ ،
والكيفية أو درجة المهارة التي صنعت بها ، وطريقة استعمالها ، والغرض
منها ... الخ ، ومع هذا فقد شعرنا كذلك أنه ، إن لم يتوقف إخلاصنا في
تقديم بيان عن كل التفاصيل عند النقطة التي يصبح عندها القارئ ، فلا يعود
يطلب أي شيء ، وإذا ما ظلنا للبح في دلب لأعطاء تفسيرات يستطيع
- هو - بسهولة أن يكون في غنى عنها ، فإننا قد نتسبب بذلك في إملاله
وتكثير صفوه ، ونتيجة لذلك فقد تناسلنا حتى الآن ، وعلى قدر
استطاعتنا ، أن نقدم تكرارات لا طائل منها ، بل لقد أعطينا أنفسنا من أن
نصف كل ما هو ميسور للقارئ أن يفهمه ، ولنسوف نعمل الشيء نفسه
بخصوص آلة الزمر بأحجامها المتنوعة ، فإن نقدم سوى أطوال أجزاء أكبر
من الآلات ، وكسرها كذلك ، حتماً ، إذ يكفى كل من هذين - في حد

ذاته - لتحديد نسب وأبعاد وآلة الزمر الوسطى ، تلك التي ينبغي لها أن تشمل عوضا وسما بين أطوال النوعين الآخرين .

يصل امتداد طول جسم القياس A أو الزمر الكبير ، بما في ذلك الرأس B إلى نحو ٥٨٢ مم (١) ، ويبلغ طول هذين الجزئين في الزمر الجوى أو الصغير بالامتداد نفسه - أي الجسم بما فيه الرأس - ٣١٢ مم (٢) ، أما طول الجسم وحده ، أي غير مشتمل على الرأس B فيبلغ ٥٥٨ مم في الزمر الكبير (٣) أما في الزمر الصغير فإن الامتداد الطولى للجسم وحده يصل إلى ٢٩٠ مم (٤) ، ويبلغ القطر الأصغر لجسم الزمر الكبير A ، أي طول الجزء ٣ تسعة وعشرين ملليمتر (٥) ، في حين أن طول القطر الأوسط ، أي قطر القمة العلوية التي تتصل مباشرة بالرأس B يبلغ كذلك تسعة وعشرين ملليمتر (٦) ، ويصل أكبر قطر له وهو قطر فتحة البوق B إلى ٩٠ مم (٧) ، أما في الزمر الصغير فيبلغ قطر الجزء الأصغر من الجسم A ، أي قطر الجزء ٣ أربعة عشر ملليمتر (٨) ، في حين يصل قطره الأوسط ، أي قطر القمة العلوية ، تلك التي تتصل مباشرة بالرأس B إلى ستة عشر ملليمتر (٩) ، ويبلغ طول أكبر القطاره ، وهو قطر فتحة البوق B ٦٣ مم (١٠) .

ويسهل سمك خشب قناة أو أبواب الزمر الكبير إلى المتناقص تدريجيا في كل امتداد طول الآلة ، أي منذ الرأس B حتى أقصى اتساع الفتحة البوق A ، فيبلغ هذا السمك بالقرب من الرأس A سبعة ملليمترات (١١) ، ويبلغ خمسة فقط عند نهاية فتحة البوق B ، ويبدو أن سمك الخشب في الزمر الصغير ، بكل طول امتداد القناة أو الأبواب يقل على حاله ، في حدود ملليمترين (١٢) ، أو أن التفاوت في هذا السمك ، على امتداد طول الأبواب ، لا يستحق أن يذكر .

وتكون فتحة قنصة الجسم Δ عند القمة العلوية المتصلة مباشرة بالرأس Φ . وكذلك الثقب الذى تدخل منه الرقبة Ψ الى هذه الفتحة أو الأنبوب ، مستديرين . ويبلغ القطر فى كليهما خمسة عشر ملليمترًا فى الزمر الكبير ، وأربعة عشر فى الزمر الصغير .

ويصل قطر فتحة البوق P الى 80 مم فى الزمر الكبير ، ويصل طول قطر هذه الفتحة نفسها فى الزمر الصغير الى 59 مم .

أما الثقوب الكبيرة O ، والتى أحدثت بمقصفة الجسم Δ وكذلك الثقوب المصنوعة على الوجه المقابل ، فوق الثقب الثانى Z ، فهى جميعاً ذات قطر موحد الطول . يبلغ ثمانية ملليمترات ، ويحده كل واحد منها من الآخر بـ 36 مم فى الزمر الكبير (١٤) ، فى الوقت الذى تبلغ فيه المسافة بين كل واحد من الثقوب المتطرفة فى الزمر الصغير خمسة عشر ملليمترًا (١١) مع بقاء أقطارها جميعاً مساوية لأقطار نظائرها فى الزمر الكبير .

أما الثقوب الثلاثة الصغيرة Q الموجودة على القمة وأسفل الثقوب السابقة ، عند النزول نحو فتحة البوق P فلا يزيد قطر الدائرة فيها ، فى الزمر الكبير على 4 مم وتبلغ المسافة التى تفصل بينها 37 مم (١٥) ، وفى الزمر الصغير نجد نفس القطر لوسط الثقوب ذاتها ، وتصل بين أحدها والآخر مسافة 19 مم (١٦) . أما الثقبان الآخران U الموجودان كل منهما على جانب ، وباتجاه مواز للثقوب السابقة فلها نفس القطر كذلك ، وتصل بين أحدهما والآخر مسافة 77 مم فى الزمر الكبير و 42 مم فى الزمر الصغير .

ويرتفع الرأس Φ فى الزمر الكبير الى خمسة وعشرين ملليمترًا ، ويبلغ طول أوسع أقطار محيطها خمسة وثلاثين ملليمترًا (١٧) ، أما رأس الزمر الصغير فتصلو بأربعة عشر ملليمترًا . ويبلغ قطر أوسع محيط لها 18 مم (١٨) .

ويصل طول رقبة الزمر الكبير | ٩ الى ٢٢٦ مم ، وتصلو الثلثة الكبرى في جزئه الأمامي (١٩) بنحو ٧٦ مم ، وتوسع فتحة هذه الثلثة بنحو ستة ملليمترات ، أما ثلثته الصغرى : ٣٠ ، في الجانب المقابل فتصلو بنحو ٥٠ مم ، أما اتساع هذه الثلثة الصغرى فهو نفس اتساع الثلثة الكبيرة (٢٠) ، ومن جهة أخرى فإذ طول الرقبة في الزمر الصغير | ٩ يصل الى ٢٦ مم ، أما ثلثته الكبرى من الأمام فتصلو بمقدار ٣٢ مم ، ويبلغ اتساع فتحتها ستة ملليمترات ، وهو نفس اتساع ثلثة الزمر الكبير ، وأما ثلثته الصغرى فتبلغ ٢٣ مم ، ويبلغ اتساع فتحتها الاتساع نفسه الذي للمفتحتين السابقتين .

ويبلغ القطر / ٣ لشعانة الأنبوب الذي يشكل الرقبة | ٩ في الزمر الكبير نحو سبعة عشر ملليمترا ، عند أسفل الرأس | ٥ مباشرة (٢١) ، في حين يبلغ قطر الطرف الأدنى من هذه الرقبة | ٩ في الطرف الذي تنضم اليه قرون ثلماتها ، سبعة ملليمترات (٢٢) ، وفي الزمر الصغير ، يصل قطر الرقبة | ٩ عند النقطة / ٣ أسفل الرأس | ٥ مباشرة ، الى سبعة عشر ملليمترا ، وفي الطرف المقابل ، الى في ذلك الطرف الذي يشكل نهاية لقرون ثلماتها ، يصل طول القطر الى ٧ مم (٢٣) وتدخل العنق | ٩ بأكملها ، سواء في الزمر الكبير أو الصغير ، من فتحة قناة أو أنبوب الجسم | ٥ حتى الرأس | ٥ ، التي يخترقها عند قمتها قلب دائري يبلغ قطره أحد عشر ملليمترا في الزمر الكبير ، وعشرة ملليمترات في الصغير ، ومن طريق هذا القلب يدخلون كذلك الجزء الأدنى من البوقال | ٥ (٢٤) الذي يمتد حتى داخل قناة أو أنبوب العنق | ٩ (٢٥) .

ويصلح البوقال | ٥ من النحاس ، ويسمونه في العربية لولية ، وقد وصفنا من قبل شكلها ، وهي في الزمر الكبير أكبر منها في الزمر الصغير ،

ويبدو أنهم ، في الطول الذي اعتادوا أن يملأوه لهذا الجزء ، يجمعون نسبة متصاعدة تتوافق مع الأحجام . سواء في الزمر الكبير أو المتوسط أو الصغير ، أو أن هذا ، على الأقل ، أمر مرجح ، طبقا للتعريفات التي زودنا بها الموسيقيون المصريون الذين رجعنا إليهم ، بخصوص هذه الآلات الموسيقية ، وهذه نصوص عباراتهم :

لولية القبا طويلة . لولية الزمر الطول من الجودي ، لولية الجودي قصيرة .

ومن الواضح أن لهذا الجزء الصغير من الآلة ، الذي قد يبدو لأول وهلة في غير ما حاجة لأن يكون خاضعا لتناسبات دقيقة ، نسبا وامكانات تعتمد على أساس سمعتها ، وهكذا لم يكن سفي أننا قد عرفنا بها .

أما البوقال ك الزمر الكبير فأنبوب صغير من النحاس ، جدرانها شديدة الرقة ، ويصل ارتفاعه إلى ١١٣ سم ، ولقناته أو أنبويه ، التي يضي قطرها مستديرا بشكل تدريجي من أسفل إلى أعلا ، فتحة يبلغ اتساعها سبعة ملليمترات عند طرفها الأدنى ، وثلاثة عند الطرف المقابل (٢٦) . ويعمل البوقال ك في الزمر الصغير إلى ٥٩ سم ، وتبلغ فتحة الأنبوب من أسفل ستة ملليمترات ، أما من أعلا فتجد ستة هذه الفتحة مساوية لسمه نظيرتها في الزمر الكبير (٢٧) .

ويبلغ قطر الحلقة الصغيرة إلى الصنف للهور واحد وأربعين ملليمترا . وهي مثقوبة عند وسطها ينقب يصل اتساعه إلى نحو ٤ سم ، ومن طريق هذا النقب يتم ادخال كل الجزء من البوقال الذي يعمل فوق الجزء الناميء حيث تتوقف هذه الحلقة (٢٨) .

أما القشة أو اللسان فهي نفسها في كل صنوف المزمار مهما يكن

حجمها . ويبلغ ارتفاعها (طولها) ستة عشر مليمتر (٢٩) . وطرفها الأدنى أسطوانى الشكل . ويبلغ طول قطر فتحتها أربعة مليمترات من أسفل . وبدا من النقطة التى تأخذ فيها القصة شكلها المسطح . وحتى الطرف العلوى . يظل هذا المسطح يمتد على قدر المستطاع . وتظل الفتحة تضيق وتضيق فى اتجاه . وتمتد محتلفة بالبعد نفسه فى الاتجاه الآخر . بحيث يمكننا القول بأنه ليس لها سوى بعد أو طول واحد هو الموجود باتجاه الجزء المسطح منها . ويبلغ هذا البعد عند الطرف العلوى ثلاثة عشر مليمترًا وعن طريق هذا الجزء المسطح من القصة يقوم المازف بالنفخ فى آلة الزمى التى يمزف عليها .

الهوامش :

(١) اللوحة CC الشكل ١ (وتنتمى كل الأشكال هنا إلى اللوحة نفسها) .

- | | |
|--|--------------------|
| • الشكل رقم ٢ (١٦) | • الشكل رقم ٢ (٢) |
| • الأشكال ١ ، ٣ ، ٤ • (١٧) | • الشكل رقم ١ (٣) |
| • الأشكال ٣ ، ٤ • • (١٨) | • الشكل رقم ٢ (٤) |
| • الشكلان ١ • • (١٩) | • الشكل رقم ١ (٥) |
| • الشكل • • (٢٠) | • الشكل رقم ١ (٦) |
| • الشكلان ٣ • • (٢١) | • الشكل رقم ١ (٧) |
| • الشكل رقم ٣ (٢٢) | • الشكل رقم ٢ (٨) |
| • الشكل رقم • (٢٣) | • الشكل رقم ٢ (٩) |
| • الأشكال ١ ، ٤ • • (٢٤) | • الشكل رقم ٢ (١٠) |
| • الشكل رقم ٤ (٢٥) | • الشكل رقم ١ (١١) |
| • الشكل رقم ٤ (٢٦) | • الشكل رقم ٢ (١٢) |
| • الشكل رقم ٦ (٢٧) | • الشكل رقم ١ (١٣) |
| • الشكل رقم ١ (٢٨) | • الشكل رقم ٢ (١٤) |
| | • الشكل رقم ١ (١٥) |
| • الأشكال ١ ، ٤ • • ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ • • (٢٩) | |

البعث الخامس

حول طريقة العزف على الزمار . وحول جهوده

الموسيقى . وحول تنوع ومساحة لغاه

على الرغم من أن الزمر يعد آلة موسيقية من نوع مزمارنا نفسه ، فإننا لن نتوصل للعزف عليه بنجاح ، إذا ما حسبنا أن فعل ذلك ، بالطريقة نفسها التي نتبعها مع مزمارنا ، إذ يختلف قم وملبس الممار المصري تمام الاختلاف عن نظيريهما في مزاميرنا . فليست المسافة هنا هي التي تضغط على الكفة ، إذ أن هذه الكفة رخوة للغاية ولينة لأكثر مما ينبغي وتنقصها المرونة بشكل تام ، ولذلك فمن السهل لها أن ترتخي تحت ضغط الصفاة ، وبدلاً من أن تتردد أو تهتز (محدثة النغمة المطلوبة) ، فإنها تكفل تماماً دون أن تدع ميراً لنغمة العازف .

وعند العزف ، يدخل العازف في فيه ، كل جزء البوقال ه^(١) الذي يوجد أعلا الصنف المصور^(٢) ولا يكتفى بإدخال الكفة وحدها ، ثم يضبط بشفثيه على هذا الجزء من البوقال مع نفخ وجنتيه اللتين تستندان (احدهما) بقسمة إلى الصنف المصور ، مما يؤدي إلى الضغط على اثنتاهما ، وهو أمر يؤدي بدوره إلى زيادة دفع الهواء الذي تمتلئان به ، مما يسطيه المزيد من قوة الاندفاع ، مما يرغمه على أن يلتصق لنفسه منفذاً ، لن يكون سوى فتحة الكفة التي يلمسها لسان العازف بركة ، لحما خفيفاً ، فيمضي من هناك ليسر في البوقال ه^(٣) السلى ينقلها ، بدوره كذلك ، إلى

الجزء هـ (٤) الذى اطلقنا عليه اسم القوية . ومن هنا يواصل الدفاع الى جسم الآلة الموسيقية هـ (٥) .

كذلك على يتوصل المازف الى القفال كل الثقوب المستخدمة كملامس للزمر لو أنه لم يستخدم سوى السلمية الأولى من أصابعه ، على نحو ما نفعل نحن عندما نعرف على آلات المزمار أو الناي (الفلاوت) أو الكلارينيت ، أو أية آلة نفخ أخرى ذات ملامس ، ذلك أن ثقوب الناي الكبير تباعد ، الواحد منها عن الآخر بمسافة لا يستطيع المازف معها أن يباعد بين أصابعه لغير ما حد ، كما يبلغ هذه الثقوب بقصده أن يتمكن من اقفالها بشكل جيد ، وفى مثل هذا الوضع يكون من المستحيل لثنى الأصابع عند المفصل وتدويرها ، إذ أن هذه الأصابع معكومة بطولها ، بالضرورة .

ومع ذلك فإن المازف لا يضطر لبطء أصابعه على هذا النحو لأن ثقوب الزمر الكبير بالغة البعد بعضها عن البعض الآخر ، وإنما السبب فى ذلك أن من عادة المصنفين أن يوفقوا أو ياصفوا آلاتهم بأقفال ثقوبها بالسلمية الثانية من أصابعهم ، فاما والحال هذه ، وحيث أنهم مضطرون من أجل ذلك لأن يسطروا أصابعهم بكل طولها ، (وهو الأمر الذى قد لا يضطرون اليه إذا ما لمسوا الثقوب بالسلمية الأولى) ، فقد وجد هؤلاء أن من الأوفق أو من الأنسب للنظر أن تكون هذه الثقوب موزعة على هذا النحو ، بطول جسم الزمر الكبير ، إذ على الرغم من أن للمزامير الأخرى وكذا لنبالية آلات النفخ عندهم ، التى تلمس بالأصابع ، ثقوبا قريبة الى بعضها البعض بالقدر الكافى ، فإنهم مع ذلك لا يفتلون حسنة الثقوب الا بواسطة السلمية الثانية من أصابعهم ، وعلى ذلك ، فهذه الطريقة فى لمس الآلات الهوائية أو آلات النفخ ، طريقة خاصة بهم وحدهم ، لم تدع اليها ضرورة نابعة من شكل هذه الآلات عندهم ، أو من طريقة توزيع ثقوبها .

ولكى يتم المزف على الزمر ، يمسك المازف الآلة باليد اليمنى ، مع
اقتضال :

١ - الثقب الواقع الى الخلف ، على الخط ٧ (٦) بالسلامية الأولى
من الابهام .

٢ - اول الثقوب السبعة الأمامية يبدأ من أعلى الآلة ، بالسلامية
الثانية من السبابة .

٣ - الثقب الثانى من هذه الثقوب بالسلامية الثانية من الوسطى .

٤ - الثقب الثالث منها بالسلامية الثانية من البصر .

ثم بواسطة السبابة والوسطى والبصر والمخضر من اليد اليسرى ،
يقفل المازف الثقوب الأربعة الأخيرة بهذا الترتيب . وان يكن آخر حمله
الثقوب الأربعة لا يقفل الا بالسلامية الأولى من المخضر .

وبعد أن تمها الأصابع على هذا النحو ، وبعد أن يتم اقفال الثقوب على
التعاقب من أسفل الى أعلا ، ومع بث النفخة بقوة متصاعدة ، يستطيع
المازف أن يستخلص من آلة أكثر من ثمانيتين من النغمات كما سوف نرى
فى السلم النفسى الناتج عن مجلس هذه الآلة .

وسواء أكان المزف يتم على الزمر الكبير أو الأوسط أو الصغير ، فان
طريقة لمس الثقوب واحدة فى كل هذه الحالات ، وانما النغمات وحدها هي
التي تختلف ، وان تكن تتعاقب بالترتيب نفسه ، وفى علاقات متتالية ،
ولهذا السبب ، فان المرء اذا عرف كيف يستخدم ملاس واحد من هذه
المزامير الثلاثة فيعرف كيف يستخدم ملاس الجهتين الآخرين .

وستقدم هنا المجدول النفسى للملاس الجوى ، وستقابل به الجدول

النفسى للمزمارين الآخرين ، على الزمر الجوى هذا عرفنا الجسول النفسى
للمزمار على يد الموسيقى الذى طلبنا اليه ذلك ، وحيث لم يكن - هو -
يسمعنا أية نغمة الا بعد ان يتحج لنا الوقت لتتويناها ، وللإحاطة بالمسعى الذى
نصير منه ، والا بعد ان يذكر اسمها ، وهى أمور اتفقنا عليها فيها بيننا
منذ البداية ، فقد باتت فى حوزتنا أكبر الوسائل قدرة على المقارنة بقدر
الامكان ، حتى غنونا فى حالة تمكننا من أن نتفهم بأنفسنا من دقة المعلومات
والافتكار التى تقال لنا . ولقد أصبح هذا فيما بعد أمرا بالغ النفع لتبديد
الكثير من العسكرة التى كان التفكير يولدنا فيها ، عندما كنا نملود قراءة
الاجابات التى قدمت اليها ، والتى دونها لولا باول ، فى لقاءاتنا بالموسيقين
المصريين ، ذلك انه اذا كان التلويح يكتفى كى يستعمل من يعرف ، فان الأمر
فى غالبية ليس كذلك ، حتى ولو بعد شرح طويل ، لمن كان انما جهالة .
كان انما جهالة .

جدول ومساحة وتباين ثقلات الزمار الجوى

الارتفاع	الوزن	المساحة	التباين	الارتفاع	الوزن	المساحة	التباين
١	١	١	١	١٠	١٠	١٠	١٠
٢	٢	٢	٢	٢٠	٢٠	٢٠	٢٠
٣	٣	٣	٣	٣٠	٣٠	٣٠	٣٠
٤	٤	٤	٤	٤٠	٤٠	٤٠	٤٠
٥	٥	٥	٥	٥٠	٥٠	٥٠	٥٠
٦	٦	٦	٦	٦٠	٦٠	٦٠	٦٠
٧	٧	٧	٧	٧٠	٧٠	٧٠	٧٠
٨	٨	٨	٨	٨٠	٨٠	٨٠	٨٠
٩	٩	٩	٩	٩٠	٩٠	٩٠	٩٠
١٠	١٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠٠	١٠٠	١٠٠
١١	١١	١١	١١	١١٠	١١٠	١١٠	١١٠
١٢	١٢	١٢	١٢	١٢٠	١٢٠	١٢٠	١٢٠
١٣	١٣	١٣	١٣	١٣٠	١٣٠	١٣٠	١٣٠
١٤	١٤	١٤	١٤	١٤٠	١٤٠	١٤٠	١٤٠
١٥	١٥	١٥	١٥	١٥٠	١٥٠	١٥٠	١٥٠
١٦	١٦	١٦	١٦	١٦٠	١٦٠	١٦٠	١٦٠
١٧	١٧	١٧	١٧	١٧٠	١٧٠	١٧٠	١٧٠
١٨	١٨	١٨	١٨	١٨٠	١٨٠	١٨٠	١٨٠
١٩	١٩	١٩	١٩	١٩٠	١٩٠	١٩٠	١٩٠
٢٠	٢٠	٢٠	٢٠	٢٠٠	٢٠٠	٢٠٠	٢٠٠
٢١	٢١	٢١	٢١	٢١٠	٢١٠	٢١٠	٢١٠
٢٢	٢٢	٢٢	٢٢	٢٢٠	٢٢٠	٢٢٠	٢٢٠
٢٣	٢٣	٢٣	٢٣	٢٣٠	٢٣٠	٢٣٠	٢٣٠
٢٤	٢٤	٢٤	٢٤	٢٤٠	٢٤٠	٢٤٠	٢٤٠
٢٥	٢٥	٢٥	٢٥	٢٥٠	٢٥٠	٢٥٠	٢٥٠
٢٦	٢٦	٢٦	٢٦	٢٦٠	٢٦٠	٢٦٠	٢٦٠
٢٧	٢٧	٢٧	٢٧	٢٧٠	٢٧٠	٢٧٠	٢٧٠
٢٨	٢٨	٢٨	٢٨	٢٨٠	٢٨٠	٢٨٠	٢٨٠
٢٩	٢٩	٢٩	٢٩	٢٩٠	٢٩٠	٢٩٠	٢٩٠
٣٠	٣٠	٣٠	٣٠	٣٠٠	٣٠٠	٣٠٠	٣٠٠

وياتي المقياس النقص للزمر المتوسط في خماسية اثنى من ٢٧

الجوى . ولابد أن يكون القبا أو الزمر الكبير فى الضميمة الخاصة بالنسبة للزمر المتوسط . وإن يكن الزمر الكبير الذى يعتمد فى الضميمة ، والذى لا يزال فى حوزتنا . لم يدور فى هذا السهم . فهو فى مقام أدنى من الضميمة الضيقة للجوى . فاما والضميمة فكذلك فإن هذا الاختلاف يعلينا شيئا كما . لولا ذلك - سنجهله . وهو أن الآلات الفرعية التى تنسب إلى النوع نفسه . ليست مدفوعة على الدوام . وبشكل دقيق . فى المقام ذاته . وأن القوم فى الفرق . كما هو الحال فى أوروبا . لا يتبعون دوما مميزاتا نظميا موحدا . ولهذا السبب . فنعلمنا نعرض أن الضميمات . مع ذلك . كانت ستفقد هي ذاتها لو أن الميزان النفسى فى كل واحدة من هذه الآلات كان متساويا . وأنها ستشمل بالترتيب نفسه حين تكون فى الميزان نفسه . فذلك لأننا سنكونها كما لو كانت كذلك فى الواقع . ولقد سلطنا نفس السلوك الذى يسلكه الناس فى أوروبا . فى باريس على سبيل المثال . حين يجتمعون أحيانا من الأوبرا الكبيرة وأحيانا من الأوبراتوميك وأحيانا ثالثا من الأوبرا بولغا الإيطالية . فبرغم أن بعض هذه الأحيان قد وضعت وأديت طبقا لميزان أكثر خفوتا فى حين وضع البعض الآخر منها وفى فى ميزان أكثر جسارة فإن الأمر لم يحل دون أن ينظر الناس إلى الضميمات التى تحمل الاسم نفسه . والتى تأتي فى الترتيب ذاته على أنها ليست هي الضميمات نفسها . كما لم يمتنعهم ذلك من ألا يدونونها بالطريقة نفسها .

الهوامش :

- (١) انظر النوحة CC الأشكال ١ . ٤ . ٥ . ٦ .
- (٢) الشكل رقم ٢ .
- (٣) الأشكال ١ . ٤ . ٥ . ٦ .
- (٤) الشكلان ٣ . ٤ .
- (٥) الشكلان ٣ . ٤ .
- (٦) النوحة CC الشكل رقم ٣ . وقد وضعنا القلوب بالأرقام . ويحمل هذا القلب الرقم ٥ .

فصل الثانی
عن البرکات

البحث الأول

حول أصل ونوع الآلة الموسيقية المسماة بالعراقية

كلمة عراقية تعني الشيء القادم من بلاد العراق : Iraq أو كما يكتبونها في أوروبا Iraq ، ويبقى أن نعرف الآن ما هي هذه البلاد ، وأن لم يكن هذا بالأمر اليسير ، ذلك أن هناك منطقتين تحملان هذا الاسم : العراق العربي إلى عراق العرب ، والعراق الفارسي إلى عراق العجم ، وهاتين المنطقتين هي تلك التي عرفت قديماً باسم أرض كلدان أو بابل ، ويرى البعض أن اسم عراق الذي يطلق على هذه المنطقة اليوم هو اسم مدينة بابل القديمة كانت توجد في هذه البلاد منذ عصر لمرود ، وقد ألفت بها الصفة : عراقي لأن العرب كانوا يقطنون هذه البلدة نفسها ، أما المنطقة الأخرى التي تعرف كذلك باسم عراق فتوجد في فارس ، وتشمل جزءاً كبيراً مما كان يطلق عليه قديماً اسم ميديا الكبرى .

ولا شك هناك في أن الموسيقى العربية قد أثرت بفعل الكثير من الابتكارات والاكتشافات المتصلة بهذا الفن ، والتي ترجع إلى واحدة من هاتين المنطقتين ، فمن هناك وقد كثير من المقامات الموسيقية عند العرب ، ولا يزال يشار إليها حتى اليوم باسم الأصل الذي جاءت منه ، وذلك هي مقامات عراق ، عجم ، عراق عجم ، عراق عجم ، نودوز العجم .. الخ . وهكذا فليس شيناً سهلاً أن نجد بدقة صارمة إلى أي من هاتين البلدين : عراق العرب أو عراق العجم تعود الآلة الموسيقية التي نحن بصددتها الآن . ومع ذلك ، فإذا كان معلوماً لنا أن نطوّف بتقديم الافتراضات ، في

غريبة من الشهادات التي تعوزنا حتى نتشبعنا من التعبط الذي نجد أنفسنا فيه . فلا بد أن نؤسس افتراضاتنا هذه على شكل هذه الآلة ، التي لا ينتمى قط الى الفوق الفارسي ، ولن نجد صعوبة في التدرج على ذلك . وفي الواقع فأن شكل العرالية ينسب الى الفوق العربي أكثر بكثير مما ينتمى الى ذوق الفرس ، فالرأس المنتفخ على هيئة يمشاوى ، والذي نجده أكثر ضخامة من بقية كل جسم الآلة يذكرنا تماما بالأسلوب العربي الأصيل الذي نلاحظه ، في غالبية الأحيان ، في كل ما يتصل بالعمارة وفي الرسم في منشآت العرب . إذ نجد الأسلوب نفسه في مساجدهم ، حيث تملوها القباب الضخمة ، وفي هذه المآذن ذات البنية الرئيسية الخفيفة الجسور والتي تكاد تبدو لنا عمدا منزلة بالغة السموى . يتوجها ما يقبها فانوسا ضخما من الأحجار تكون بالنسبة لها بمثابة الرأس ، كما نجد الشيء نفسه في الدعايز الخارجية التي تحيط بها ، بين صانة وأخرى ، وبصفة عامة فأننا نتصرف على هذا المزاج العجيب لدى العرب حتى يعطون للأشياء العالية حجبا أكبر عند القمة منه عند القاعدة (١) ، وقد سبق أن استرعيينا اليه الانتباه عند الحديث عن عنق الآلات الوترية التي يستخدمها هؤلاء القوم ، كما نجده في شكل آلات النفخ ، وهنا ، في آلة العراقية ، ويبدو أن العرب ، عندما تبينوا هذه الأطوال أو النسب في منشاتهم ، وكلها في كل أصالهم الفنية قد شاعروا أن يستكروا الطريق الماكس لطريق لعماد المصريين ، هؤلاء الذين كانوا يعطون لكل منشاتهم ، على وجه التقريب ، الشكل الهرمي ، وهو الشكل الذي يرجع المصنف بنا يوحى به من فكرة المثانة التي تلعب عنه . وهو ما لا تقلسه لا المنشآت العربية ولا منشآتنا نحن العمودية . ومع ذلك فأننا نكتفى بالقول ، دون أن نقب عن كل ما يعتمد

من مزاج الفرس في آلة المراقية ، ويخرب ، عسل العكس من ذلك ، من المزاج العربي ، بأن علم الآلة التي تختارها كقوب سبعة عند القلعة (أي من الأمام) مثل آلة الزمر ، والتي لها لسان (قلعة) مريض للغاية ، إنما هي ، في رأينا ، آلة عربية صرف ، وتنتسب في نوعها إلى المراسيم ، ولذلك نستنظر إليها باعتبارها مزار المراق العربي .

الهوامش :

(١) تحدث القرفات الواسعة والفائرة ، والتي تمتد بارزة إلى خارج البيوت ، وتنتوج ارتفاعاتها ، في مصر ، هذا الأثر نفسه في اليمن ، وحده القرفات التي يراها المرء في الشوارع الضيقة ، في جانب ، كترب كتبها من القرفات المماثلة في الجانب الآخر ، بحيث لا يلزم إلا أقل القليل ، حتى تتلامس هذه القرفات .

البحث الثاني

حول خطة وبنية وشكل وأبعاد المراكبية وكذلك كل جزء من أجزائها

تصنع هذه الآلة ، جميعها ، من خشب البقس (١) ، ومن قطعة واحدة باستثناء القصة X (٢) التي تؤخذ من طرف غاب بحرى ، لهذه هي كل مكوناتها ، ولا ينبغي أن ننظر إلى الوصلتين X ، Y اللتين تضغطان ، أحدهما أعلا اللسان وتأمينهما أدناه ، باعتبارهما جزئين متصين للمراكبية بشكل أساسى .

فالوصلة الأولى X (٢) عبارة عن شريط مزدوج ، معمول من قطعتي غاب مرققتين ، ومربوطتين ، الواحدة إلى الأخرى ، من الطرفين ، حتى لا تتركبا فيما بينهما ، حين تقرب أحدهما من الأخرى ، سوى فراغ ضيق للضغط على شفتى القصة التي يدخلونها إلى هذه الوصلة منسما يتوقف العزف على هذه الآلة ، وهذه الخيطة أمر بالغ الأهمية ، لأن الغاب البحرى الذى تصنع منه القصة ، لم يزل ، برغم أنه قد تم ترقيقه كثيرا عند النقطة 1 و 2 (٤) سميكاً لاكثر مما ينبغي حتى لا يمكن ضغط شفتى هذه القصة إذا ما أدت حرارة الجو إلى تباعضها (أو التوالها) ، وجبنا وهذا على هذه الحال ، أما الوصلة الثانية فتؤخذ من طرف عصا خشبية صغيرة ، مشعولة بطولها إلى شقين ، ثم أخذ نصلها وطوى حول نفسه بقصد التقريب بين الطرفين (أو الشقين) وربطها معاً ، وبشكل هذا الرباط شكلاً بيضاوياً مسحوباً ينتهى بقمة مدببة عند الأطراف المخصصة لاحتواء أسفل

القشة . ولكي تحول دون أن يخل هذا الجزء مكانه للتسطح أو الترقق الذي تم إحضاره على كل مساحة الجزء الباقى نحو ارتفاع الآلة (أى نحو طرفها من ناحية القدم) .

لذا تم قياس الآلة ، دون القشة ، على قياس كل ما هو مصنوع من خشب البلس ، فسيصل طولها إلى ٢٤٤ سم . أما حين تضارب القشة إليه فسيبلغ ٣٢٥ سم . وآلة المراقبة عبارة عن أنبوب أو قصبة من خشب البلس . يمكننا أن نقسمها إلى ثلاثة أقسام : الرأس ٤ . والجسم ٨ . والقدم ٢ . والرأس ٤ هو الجزء العلوى المنفتح ذو الشكل البيضاوى (٥) . أما الجسم ٨ فهو الجزء الأسطوانى من الأنبوب (٦) وأما القسم ٢ فهو الانقطاع الذى يشكل قاعدة الآلة . وفى الوقت نفسه فتحة بوقها . وتعد قناة الأنبوب بكل اعتماد هذه الأجزاء الثلاثة من أعلا إلى أسفل ، وإن لم تحتفظ على الدوام بالشكل نفسه . ولا بالاتساع ذاته ، فهي بيضاوية فى الجزء الأكبر من امتدادها ، ولا تنتظم استوائتها ، بطى القى . إلا فى ذلك القسم من الرأس الذى يدخلون فيه الجزء الأدنى من القشة . وكذلك فى كل طول فتحة البوق ٢ الذى يبدأ فى الاتساع داخلها ابتداء من ثقب المجلس . ويبلغ طول القطر الأكبر من حبله القناة ، مقبسا من الأمام إلى الخلف ، عند قمة الرأس ١٨ سم . أما قطرها الأصغر ، مقبسا من نفس الموضع ، من اليسار إلى اليمين ، فلا يبلغ سوى ١٧ سم ، ويضيق اتساع هذه القناة ليهيئ بشكل تدريجى حتى نحو منتصف الجسم ٨ الذى لا يصل قطرها عنده لما يزيد على ١٠ سم . وإلى ما تحت هذا الموضع بتدليل تبدأ حمة القناة فى الزيادة ولكن على نحو لسرع مما كانت تضيق به من قبل . وتضيق لتتخذ شكلا دائريا ، بحيث تصبح لفتحها عند قمة فتحة البوق التى تنهى القناة إليها ، مستديرة ، يصل قطرها إلى ٣٦ سم ويكون

الجزء الأسطوانى الذى يشكل الجسم A خاليا تماما من أية نقوش أو بروزات ، ويصل قطره الى ١٥١ مم ، ويبلغ قطر ثقبانته الى نحو ٢٧ مم ، وتتخلل هذا الجزء من الآلة ثقب سبعة ٥ ، تصطف على مقدمة الآلة او الجزء الامامى منها . وقد رقبناها على النحو التالى 1 ، 2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6 ، كما يوجد ثقب آخر على الجانب المقابل الذى يمتلئ الفراغ المحصور بين الثقب رقم ٥ والثقب الآخر الذى يحمل الرقم ٥ ، وقد اخبرنا اليه بالرقم 7 . وتمتلئ الثقوب السبعة الامامية على نحو التقريب كل طول الجزء الأسطوانى بحيث لا يوجد بين الثقب 1 والموضع العلوى من الأنبوب الذى تنتهى اليه الرأس ، سوى ثلاثة ملليمترات ، كما ان الثقب ٥ لا يكاد يبعد عن الطرف المقابل الا بمسافة ملليمتر واحد ، حيث يبدأ انقطاع القسم 2 ، وتكون فتحات هذه الثقوب ، فى خارجها ، اكبر منها فى داخلها ، ويكون قطرها الاكبر هو القطر الرأسى ويصل الى ١١ مم ، أما قطرها الاصغر فهو الافقى ويبلغ ٩ مم . ولا يزيد اتساع فتحة الثقب من الداخل من ٨ مم ، وتبلغ المسافة بين كل ثقب وآخر نحو ١٢ مم .

وترتفع الرأس ٤ (يصل طولها) لمسافة ٦٧ مم ، ويبلغ طول قطر القسم الاكبر سكا فيها الى نحو ٤٨ مم . وينقسم سطحها الى خمس دوائر غير متساوية الاتساع ، وتنقسم بدورها الى اربع دوائر تتكون من ظلمات مزدوجة مطبوعة فى سمك الخشب ، اما الدائرة الاخيرة ، اى تلك الاكثر اقترابا من الأنبوب الأسطوانى A فتنتهى بتتوء زينة يهوج الجزء العلوى من جسم الآلة ، ويوجد خلف الرأس ثقب غير مستو فى استوائه ، يقع مركزه فوق الدائرة الاولى ذات الظلمات المزدوجة ، ويمتد اكثر من نصف محيطه فوق الدائرة الاولى ، ويمتد جزء آخر من هذا المحيط فوق الدائرة الثانية ، ويصل طول قطر هذا الثقب / مقياسا بهشكل رأسى ، الى نحو

٧ م . لما اذا تسناه ألقيا فلا يكاد يجاوز ستة ملليمترات .

أما القاعدة أو القاع P (٧) . في هذه الآلة . فيصل ارتفاعها (طولها) الى ٢٧ م . أما الانتفاخ الذى يشمل كل امتدادها فيتكون من خمس دوائر متحدة . كما هو الحال في دوائر الرأس . بفعل ثلثات مزدوجة . مطبوعة بالمثل في سطح الخشب . وحيث تكون الدائرة الخامسة . وهي أكبر من . الى أسفل فلن يكون بالإمكان رؤيتها بشكل واضح طالما كانت الآلة واقفة . كذلك فإن الدائرة الأولى تكون مسبوقة بنتوء حلية بارزة تفصل بين القاع P وبين الجسم A . وبهذا من هذه الدائرة الأولى . والتي يصل قطرها بالقرب من النور . البارز الى نحو ٣٤ م . وتتسع القاعدة في جزء من القاع يصل الى الدائرة الثالثة ليصل قطرها الى ٤٢ م . ثم بعد ذلك تضيق مائلة الى الشكل المسطح حتى تبلغ فتحة القناة التى قمنا أطوالها من قبل .

وتتكون القبة B من طرف ساقى غاب بحرى بطول ٩١ م . وقد يصل طول قطر سمكها . في حالتها الطبيعية الى ١٦ م . وقد سطح جزء من ساقى الغاب البحرى . أما القسم الأول منه فقد ضيق أو ضغط . أما القسم الذى تم تسطيحه فهو الجزء الذى عملت فيه شفا القبة . في حين يمثل الجزء المضغوط . لقبة أو أنبوب القبة . وحيث قد تم ترقيق سمك الجزء الذى لم يتم تسطيحه فإن طول قطره . من الناحية الدنيا . لا يبلغ بعد سوى أربعة عشر ملليمترا . وبمجرد أن يصبح السطح أكبر . يمتد السطح كذلك لمسافة أكبر . بحيث يبلغ اتساع السطح الى ٣٣ م في الجزء العلوى من القبة . واليكم الطريقة التى اتبعت لجعل ذلك ممكن المحدث :

ينتزع . من أعلا ومن أسفل على حد سواء . كل اللحاء اللاصق من الجزء المسطح من الغلب B (٨) . ويقلل منه لأكبر قدر مستطاع . حتى يصبح أكثر

قابلية للاختناؤ وأكثر مرونة - وهذا الجزء هو ، في الإزاحة نفسه ، الجزء الذي يتم إدخاله في الفم ، والذي يتم الضغط على سطحه السفلي ، برفق ، بواسطة لسان (العازف) عندما يقوم العازف بالنفخ في القشة ، والذي تؤدي هذه النفخة ، عند مرورها فيه ، إلى تردد جدرانها المرنة عند السطح 21 . وعلى العكس من ذلك يتحرك كل اللحاء الجلف واللامع فوق القسم الثاني من القشة 22 ، كما يتحرك بالمثل على القسم الأول من الجزء الثالث 23 الذي لم يتم تسطيحه قط ، وفي الوقت نفسه ينتزع هذا اللحاء من فوق القسم الثاني من هذا الجزء الثالث ، وهو المخصص للدخول في قناة أو أنبوب 24 .

ولقد وصلنا من قبل الجزئين X و Y (٩) ، ولكنهما ليسا ذوي أهمية كبيرة لعدم يكفي للتوقف لتقديم أبعادهما ، وفحصنا من ذلك فأننا نستطيع أن نرى واحدا منهما ، بحسبه الطبيعي ، وفي شكل جانبي (بروفييل) ، في الشكل رقم ١٢ ، ولن يلقى المشاهد القاري ، كبير عناء في تحديد أبعاد الجزء الثاني ، إذا ما قارنه ببقية أجزاء الآلة .

هوامش :

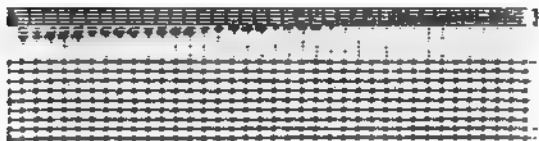
- (١) انظر اللوحة CC الشكل ١١ .
- (٢) الشكلان ١١ ، ١٢ .
- (٣) شرحه .
- (٤) الشكلان ١١ ، ١٢ .
- (٥) الشكل ١١ .
- (٦) شرحه .
- (٧) هذا الجزء نفسه ، إذا ما نظرنا إليه آخذين في الاعتبار السماع ففتحته ، هو نفس الجزء الذي أطلقنا عليه اسم فتحة الأبوق .
- (٨) الشكلان ١١ ، ١٢ .
- (٩) الشكلان ١١ ، ١٢ .

المبحث الثالث

عن طريقة المزف على العراقية ، وحول جدول . وصاحبة .
وتباين نغمات علم الآلة

يمسك المصريون بالآلات النسخ الموسيقية لديهم . على الدوام . باليد اليمنى . وبأصابعهم المبسوطة يلمسون على الدوام كذلك ملاسها . وهم يسلكون السلوك ذاته في غالبية عاداتهم وعمارياتهم . فكل ما عندهم مقابل أو نقيض تام . لكل ما يأتيه الناس في أوروبا . وفي فرنسا بصفة خاصة . وللمزف على العراقية . يغفل بالإبهام الثقب رقم ٩ الواقع خلف رأس الآلة ٤ ، ثم تسد الثقوب الأربعة الأمامية ٤ ، ٣ ، ٢ ، ١ . بالأصابع الأربعة الأخرى من اليد نفسها : السبابة والوسطى والمخضر والبصر . وبعد ذلك يغفل بإبهام اليد اليسرى . الثقب رقم ٧ الواقع الى الخلف من أسفل الآلة . ثم بواسطة الأصابع الثلاثة التالية . من اليد نفسها . تسد الثقوب الثلاثة الأمامية الأخرى ٥ ، ٥ ، ٥ . وبعد أن تسد الثقوب على هذا النحو . ومع النسخ في القفص . على نحو ما بينا من قبل (١) . تنتج النغمة الأولى في الخليط . ثم تحصل على النغمات الأخرى . عن طريق فتح هذا أو ذاك من الثقوب . على نحو ما يرى القارئ . في الجدول الذي تقدمه من ملبسها هنا .

جول ملایم العراقیہ • مساحت و تنوع نباتیہ (۲)



المواضيع :

(١) أنظر المبحث الثاني من هذا الفصل .

(٢) كنا ما تزال بحاجة الى اللجوء الى العلامة ~~XX~~ التي ابتكرناها للإشارة الى فاصلة وسيطة بين فاصلة نصف الرافعة وفاصلة الرافعة العلوية .

افصل الثالث

عن آله البون محمد المدين المحسن
وما آله للموسيقية القويمونما النفس

البعث الاول

الفكرة التي يلخصها سكاتشي حول شكل البوق عند
العماء المصريين : التشابه التام القائم بين الشكل
الذي يخرقه ، وشكل بوقنا الحديث ، الذي يقترب
بعوده ، وكثيرا ، من شكل النخيل ، الذي يستلهمه
المصريون القدماءون

تخيل سكاتشي Scacchi (١) أن البوق عند العماء المصريين ، كان
إذا فشكل مماثل فشكل البوق الذي نستعمله نحن اليوم ، وأسس زعمه ،
على نص في الجزء الثاني عشر من تحولات أبوليوس :

"I hant diciti mango verapi libicinas, qui, per obliquum calamm ad
axrem porrectum dextram, familiarem templi modulum frequentabant"

وترجمته :

« عازفو الزمار المخصصون للاله سراجيس العظيم ، كانوا يرددون على
النفير المائل المعتد الى الالذن ، والذي يمسك باليد اليمنى ، كانوا يرددون
النغمة المألوفة المحببة لعبد الاله ، » ولكنه فسر الكلمات :
per obliquum calamm

بكلمات : « بواسطة بوق مائل »

لم يذكر أن المبارات الآتية :

"dextra (٢) familiarem templi dextera * modulum frequentabant"

❖ ونفس لكاري ان عنه الكلمة لم ترد في النص اللاتيني السابق .
(المترجم)

تعنى أن الموسيقى ، باطالتهم أو قصيرهم للقصبات باليد اليمنى كانوا
ينوعون من نغمات لهم * .

ومع ذلك فلو أن سكاتشى قد عرف وقتها أن النغير عند المصريين المحدثين
يكاد يماثل آلة النغير التي نستخدمها ، وأنه يماثل يتكون من قصبة مقوفة ،
لأمكنه ، على أساس أفضل ، أن يؤكد لنا أن النغير قد انتقل ، بشكل مباشر ،
من المصريين القدماء إلى المصريين المحدثين ، بل لعله كان يتعرف ، بعد أن
يستمع مثلنا إلى آلة النغير ، على أن هذه الآلة تنسب إلى النوع نفسه من
الأبواق التي كان ينفخ من سباعها أمالي ليهكوبوليس وبوزيريس وأبيدوس
لأنهم يجهلون نغمتها شبيهة بنهيق الحمار ، الذي يشبه بصره الأحمر ،
عظمية أو جنبة الفرس منهم : طيلون ، التي كانوا يرتدون منها رعبا .

وبقدر ما لا يجب المرء ما يفريه بأن يتخصص ما أن كانت هذه المقابلات
أو المقارنات ، التي كان القدماء المصريون يقيمونها ، تتفق مع العقل أو تجافيه.
فإننا لن نسمى ، بالمثل ، إلى التليل على ضعف الأساس الذي تنهض عليه
مقابلات أو مقارنات سكاتشى : فضلا عن ذلك ، فلقد نهض بهذا العصب
آخرون ، ومن بين مواطنيه أنفسهم (٣) ، لكننا نكتفى ، ببساطة ، بوصف
آلة النغير ، ما دمت لا نريد قط أن نحس ما سوف يطلقه القراء العلماء
(المتخصصون) من حكم ، فهم أكثر منا قدرة ، على وضع إجابة لثل هذا

السؤال • وفيها يؤكد سكاتشي (Myroth 2, Cap. 54) أن هذه الآلة الموسيقية ، وهي البوق ، كانت مستخدمة أيضا في مصر القديمة مستندا في ذلك الى كلام أبوليوس في الجزء الثاني من كتابه (المسخ) Metamorfosen - (وهو في الحقيقة الجزء الحادي عشر ، إذ إن المؤلف له قرا الرقم (١١) على أنه رقم (٢)) • والذي يحدثنا فيه عن حفل القربان الذي كان يقام تكريما للربة إيزيس : • ولعل عازفو البوق ، (كلمة « عازفو البوق Thelidzen » لا توجد بهذا المعنى تماما في هذا الموضع من النص ، ولكن في موضع لاحق ينتهي قراءة هذه الفقرة على النحو الذي قرأناها به في الفقرة الأولى من هذا المقال) •

• عازفو البوق المخصصون للاله سراجيس العظيم كانوا يرددون على البوق المائل الممتد الى الأذن • والذي يسمى باليد اليمنى ، النغمة الحلوة المحببة لمحبب الاله • •

وفي كلامه أيضا • عن البوق المائل ، ما يدل على أن هذا النوع من الأبواق ينتمي ، وبكلماته الأخرى : • يعزفون باليد اليمنى النغمة الحلوة المحببة لمحبب الاله • يعني أن حركة اليد تطول أحيانا وتقصر عند العزف على هذه الآلة •

يقول : • وكانت اليد اليمنى تده أو تسحب للخلف أليبيب البوق التي كانت الأنغام الموسيقية تنبث منها • بحيث كان عازفو البوق يتحكمون في النغصات عن طريق هذا اله أو السحب • •

وهو لا يوضح ذلك في الصورة الموجودة في ص ٦٧٤ ، والتي لا يظهر فيها أي اتجاه ، ويقول : أن البوق الذي كان مستخدما يديه تماما البوق المستخدم في أيامنا هذه ، والذي سبقت الإشارة اليه في العدد الرابع •

ولذلك نجد ان بارتولينى Bartolini يؤكد انه وقع تحت تأثير ما قاله سكاتشى ، ويضيف ان هذا النوع من الأبواق يسهل التناوله ، وان كان لا يعرف تعبيرا قديما او حديثا يدل على ذلك : « ورغم ان نبا تلك الآلة لم يصل الى من القدماء ، الا ان ذلك النوع من الأبواق الذى وصل الى زماننا هو الذى ظل مستخدما بحيث أتتحت لى معرفته » (هذه الفقرة موجودة فى ص ٢٢٩] .

ونضيف هنا لذلك ان المرء لا يعرف الا على ستة أنواع مختلفة من الأبواق القديمة ، وانه لا يوجد من بينها واحد يتطابق لا مع البوق ولا مع آلة النفير التى نستخدمها ، واول هذه الأبواق هو الذى ينسب اختراعه الى مينيرا والذى أطلق عليه اسم سالينكس اثينايا Salpinx Athena .

أى البوق الاثينى ، أما النوع الثانى ، فهو ما كان المصريون يستخدمونه عند تقديمهم للقرابينهم . ولتسمياتهم ، وكانوا ينظرون اليه باعتباره شيئا من ابتكار أوزيريس ، وهو نفسه الذى يطلقون عليه اسم شتو - ويه ، والثالث هو بوق الفالينى ، وكان يصنع من الحديد الزهر وكان متوسط الحجم كما كان يوقاله يمثل شكل بعض الحيوانات ، وله أنبوب من الرصاص ، تم من خلاله نفخة المازف ، وكان الفالينون يسمونه كارتكس Carix ، وأما البوق الرابع ، فهو بوق أهل باللاجونيا Paphlagonians ، وكان فيه يتخذ هيئة رأس عجل ، وكان يصدر ما يشبه خوارجا بالغ القوة ، وكان القوم ينفخون فيه وهم يرفعونه عاليًا فى الهواء ، والبوق الخامس هو بوق الميدين ، وكان أنبويه يصنع من قصب البوص ، وكان يصدر نفخة غليظة ، أما السادس فهو البوق التيرينى Tyrrhenian ، وكان جسمها بالنايات الفريجية ، وكان فيه مصدرها من الحديد الزهر ويصدر نفعا حادا ، ويزعم البعض انه

قد انتقل الى الرومان على يد التيريدتين .

حول تول من اختراع البوق ، انظر :

Palephote et Pansanias, lib III

المواش :

(١) انظر :

Gabinetto armonico d'istromenti sonori indicati e spiegati dal Padre Filippo Bonanni, della compagnia di gesu etc, in Roma, 1722, in 48, p. 49 et 50.

(٢) لو أن سكانفى كان قد قرأ نص أبوليوس صحيحا ، على النص الذى نقلناه فى ملحق هذا البحث ، لا كان قد تخيل مثل هذا الرأى الذى يسوقه حول هذه الآلة الموسيقية ، فى هذا النص من « الحبار الذهبى » .

(٣) واليك ما تقرؤه حول هذا الموضوع فى :

Gabinetto armonico etc, dal Padre Bonanni

والذى نشرنا اليه فى ملحق سابقة .

البحث الثاني

عن خطة وشكل وبنية وأبعاد النفر وكذلك الأجزاء التي يتألف منها

تصنع القصبستان اللتان يتألف منهما النفر كلية من النحاس . وهما يتشكلان من اتصال ضيقة وورقية من المعدن نفسه . ملفوفة على هيئة أنبوب . وتلتصق حوالها الجانبية المتقاربة . كل منها بالأخرى بطريقة لا تكاد نحس . ويصنع البوقال وهم الآلة من الحديد الزهر . ويتشكلان مما من قطعة واحدة .

واذ كان النفر الذي حصلنا عليه قديما فقد وجدناه مرميا في مواضع عدة . وقد تعرفنا على هذه الترميمات في القطع المبذلة وفي اللوحات التي تمت بشكل بدائي خشن والتي تلحم هذه القطع ببقية جسم الآلة . وهذه ملاحظة ليست بالبالغة الأهمية . ولم تكن نحن لنفهمها لو أن الرسم والمفهر لم يجعلنا من هذه الترميمات التي تشير إليها أمورا ملموسة . ولو لم تكن نخشى أن يخطئ القارئ المتشاهد بينها وبين ما يحصل ببنية الآلة . وهل هذا . فلنكن نتفادى الوقوع في خطأ مماثل . فإنا ننوء منذ الآن بأن القطع البارزة التي لن تشير إليها عند وصف الآلة ليست - ببساطة - سوى ترميمات .

ويتألف النفر من الأجزاء نفسها التي تتكون منها آلة النفر عندما
ههناك الفرعان A ، 1 ، ١) ، والقصبستان p ، وفتحة البوق C ،
والقند الحس ، ، ، ، N ، N ، ، والبوقال والقلم ، E ،
والصايات B والحلقات K .

ويبلغ الطول الاجمالى الآلة ، مزودة ببوقا لها ، بدءا من α وحتى النقطة β ، أى على النحو الذى جاءت مرسومة عليه فى اللوحة CC الشكل 18
نحو ٩٠٨ مم . فإذا ما استبعدنا البوقال فان هذا الطول لن يزيد عن ٨١٠ من المليمترات .

ويدم كل واحد من أجزاء القصبة ، التى ينبغي ان يدخل فى طرف كل منها طرف الجزء الآخر ، شريحة صغيرة من النحاس ، علوية وملحومة عند أعلا الأنبوب على نحو ما يستطيع القارىء ان يرى فى الحلقات الخمس N و n و m و u ، وعند الطرف العلوى من الفرع الأول A ، عند الموضع m ، وتكاد تكون متساوية دهانات الحلقات او المقذ N و n و u ، وتلك الموجودة عند الطرف العلوى m من الفرع A . وقل ان تبلغ ٢٧ مم . لكن دهانة المقذ N من الفرع A اكبر بقدر طفيف لا تبلغ هذه ٢٤ مم . ومع ذلك فان دهانة المقذ m من الفرع A اكبر حجما بكثير من ذلك ، لا تبلغ ٧٠ مم . وفيما هذا الموضع الذى توجد بها هذه المعامبات ، وفيما هذا كذلك كل امتداد فتحة البوق التى تبدأ فى الموضع u وتنتهى عند النقطة β يستوى قطر وسعة الأنبوب بكل امتداد الآلة ، فلا يزداد عن احد عشر مليمترًا .

وبدءا من لحة الدعامة m حتى المقذ N من المقصفة P ، التى يدخل فيها الفرع الأول A ، نجد لدينا (طولا لكل هذا الامتداد) ٤٨٥ مم . ويبلغ وتر القوس الذى ترسمه المقصفة P . تق المقذ N و u ، مقبسا من الداخل ٦٣ مم . اما السهم فيبلغ طوله ٢٩ مم .

ويصل طول فرع فتحة البوق بدءا من المقذ حتى حالة هذه الفتحة نفسها ٩٢٤ مم . ويبلغ سمك محيطها حتى المقذ m ١٦ مم وبدءا من هذا

الكان يمدى الأنبوب متصفا حتى نهاية فتحة البوق أو الصيوان . وهو الذى ينتهى على شكل قمع ، بحيث يصل قطر فتحتة عند الموضع δ الى ٧٠ مم . وتزود حواف هذه الفتحة كذلك . فى كل محيطها الخارجى ، بشريحة صغيرة من النحاس .

وقد استبعدنا . فى كل الأطوال التى قممتها ، الجزء الذى يتداخل فى الآخر أو يلتحم به . ولا يكاد يتجاوز هذا الجزء ثمانية عشر ملليمترًا .

ويتشكل البوقال من أنبوب β ومن ثم α (٢) ويزدان الأنبوب β بعدد بعينه من الفتحات فى الجزء الأكبر من طوله (٣) . علوا . أما الجزء الأسفل منه فلا توجد به زخارف مائلة ، ويصل قطر محيطه الى ١٢ مم . ويتخذ الفم من الخارج شكل قبة مستديرة ومقلوبة بحيث تكون القلنسوة الى أسفل والحواف الى أعلا . ويبلغ طول قطر محيطها ٤٤ مم (٤) أما لجوة الوسط ، والمحصنة لاستقبال طرف اللسان عندما ينفخ العارف فى البوق . فلا يزيد قطرها عن ١٧ مم ولا يتجاوز عمقها سبعة ملليمترات . أما الثقوب الموجودة فى وسطها (٥) والذى ينبغى أن تمر النفخة منه عن طريق القبة البوقال . ثم من هناك الى أنبوب الآلة . فلا تزيد سمته عن ملليمترين .

أما المصابة β (٦) فقيطان من الحرير أو القطر نمر من خلاله حلقات صغيرة γ من النحاس ، توجد وسط المتعنى الذى ترسمه . داخليا ، كل واحدة من المشتتين δ و ϵ . وتلتحم هذه الحلقات بصفيحة أو رصيفة من النحاس تلتحم بغورها فوق الأنبوب . وتعلق المصابة الى ربة عازف البوق بحيث تظل الآلة الموسيقية معلقة بالقرب منه . أو على ظهره . حين لا يكون قائما بالمزف .

ومهما يكن من حسالة ثقب فم النفير . فإن المزف على هذه الآلة الموسيقية أمر بالغ السهولة مع ذلك . ونستطيع أن نحصل منها على نغمات

مخلطة تماثل نضات البوق السيفونى . ونضات بوق الصيد ، كما يمكننا كذلك أن نحصل منها على نضات حادة تماثل تلك التى نحصل عليها من إبراقنا وإن تكن أقل مدعاة للنفور . وبإيجاز شديد فإن بالمستطاع تجميع نضات هذه الآلة على نحو ما تفعل ببوق الصيد ، عندما لا تستخدم اليد فى العزف عليه . وإنما بإدخالها (اليد) فى فتحة بوقه أو صيوانه بقصد تكوين النضات الموتات ، ومع ذلك فليعلم المصيرين الكثير كيف يعرفوا كيف يحصلون منه على هذه النضات المتباينة . لكنهم يكتفون بأن يستخلصوا منه ، فى الاحتفالات الرسمية الكبرى ، بعض النضات الحادة ، وفى الحقيقة ، فقد يكون أمرا بالغ الصعوبة . ربما ، أن نسمع منه نضات أخرى ، وسط الضجيج الذى يذهب بالألحان ويقتت كل انتباه . والصادر من هذا المقعد صاحب من الدلوف والطبول من كافة الأقسام والأنواع . وكذا من الصنوج والمزامير التى تختلط نغماتها المتفجرة والمدممة بضجيج بقية الآلات الموسيقية الأخرى التى تشارك فى مثل هذه الاحتفالات ..

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة CC الشكل ١٣ .
- (٢) اللوحة CC . الأشكال ١٣ . ١٤ . ١٥ .
- (٣) الشكلان ١٣ . ١٤ .
- (٤) الشكل ١٥ .
- (٥) الشكل ١٥ .
- (٦) الشكل ١٣ .

الفصل الرابع

عن الناي المصيري في المنقار

والذي يطلقون عليه في العربية اسم
صفارة أو شهاية

تبحث الأول

حول اسم وخاصة وشكل هذا النوع من النابات

يجد المرء نفسه في اللغة العربية ، أقل حيرة بكثير عنه في اللغة الفرنسية ، حين يفصل الأمر باكتشاف المعنى المبدئي لكلمة ما ، وبالتالى اكتشاف الدافع الذى أدى لاستخدام هذه الكلمة لتحديد الشيء الذى يراد الإشارة إليه ، فلا يزال الأمر ، عندنا ، على سبيل المثال ، متار جمل بين المتبحرين فيما إن كانت كلمة *flaute* (فلوت أو ناي) قد جاءتنا من الكلمة اللاتينية *flautula* التى تعنى *flauta* بمعنى : الفتحة ، أو الفرجة ، أو أنا قد أخذناها من كلمة *flauta* (فلوتا) وتعنى الضلع أو الملكة الكبيرة* ، إذ أن الناي طويل كهنب السمكة ، وله مثلها العديد من الثغوب التى تفضل كل جسمها ، ولكن الحال ليست على هذا الخوال فى العربية ، فالأسماء المصغرية ، بل كذلك العدد الأكبر من أسماء الاعلام ، تستقى من كلمة جذرية ، فالاسم صغرة يأتى من الفعل صغر بمعنى أحدث صغيراً ، أو أحدث نعمة بصغيرة ، كما أن الاسم شباية يجرى من الفعل شب ، أى زاد فى صغر ، (كبر) ، كما تعنى أيضاً التشاب وكذلك الذى لم يبلغ بعد سن البلوغ ، وهكذا رأينا أن الاسم الأول صغرة هو اسم نوعى يمكن أن يطلق على كل صفوف النابات ، إما كلمة شباية فاسم شخصى يميز من بين كل صفوف النابات الأخرى ، تلك الآلة التى تتناولها بحديثنا ، ويدل هنا الاسم الأخير ، فيما يبدو ، على نوع صغير من الآلات الموسيقية ، أو آلة ناي

* صنف من الأسماك يعيش فى المياه العذبة والمالحة - المترجم -

صغير ، أو صافرة ، وهذا هو حال القبابة في واقع الأمر ، فهي تشبه صافراتنا بدرجة كبيرة ، إذ يماثل لم هذه نظيره في تلك تماثلا تاما ، كما أن بقية جسم كل منهما لا تختلف ، هنا وهناك في الشيء الكثير .

وتصنع الصافرة ، عادة ، من أنبوب أسطوانى الشكل من خشب البلس أو من الحاج تغلله قلوب سبعة ، دون أن يدخل في هذا العدد ثقب لفتح الفم وثقب الضوء وثقب الساق إلى الفتحة السفلية . أما القبابة فتصنع من سلامة واحدة من غاب البوص ، تنتهى بالطقة التى تصلها عن السلامة التالية ، وتسد هذه الطقة ، التى لا تثقب قط أنبوب الآلة من أسفل ^١ E وتتخلل القبابة قلوب سبعة من الأمام ، وثقب واحد وراء دون أن تدخل في هذا الحصر ثقب الضوء ^٢ I وثقب لفتح الفم ^٣ B (٢) .

أما الجزء العلوى (أى الطول من ناحية فتحة الفم) ، من الجهة المقابلة للضوء ، أى من الخلف لمخروط على هيئة سن ريشة ، باعتماد يبلغ ٣٦ مم ، ويسد هذا الجزء طرف دائرى من الخشب ، بالسلك اللازم له كل سعة أو فراغ قسبة البوص ، يبدأ من فتحتها العلوية ، وحتى مسافة ضئيلة من ثقب الضوء ^٤ A (١) . وهذا الطرف الخشبي مخروط ، بدور ، من الخلف ، على هيئة سن ريشة . بحيث لا يتجاوز الحواف العليا لطقمة البوص التى خرطت بدورها على هذه المسألة . وفوق ذلك ، يسطح هذا الطرف من الأمام ، بهدف أن يتحرك بينه وبين جذران قسبة البوص المتصلة شكل منحني ، فراغا كالبا (٥) تستطوع منه نغمة المازف ، التى تسلك طريقها عن طريق مقلار الآلة ، أن تخرج لتعظم بالضوء ^٦ I : (١) ، بما يؤدى إلى ترددها . وال

التمكاس عند التردد في أبواب الآلة ، وهذا هو ما يشكل قطعة الغم . وهناك
قلب ، رباعي الشكل ، يقع على مسافة ٥٢ مم ، من الطرف العلوي من قصبة
البوص ، وعلى المقعدة عند الموضع ٢٤ (٧) يمتد مقدما ، أخذا كذلك في
الاتساع بالقسبة لسلك الخشب وحده يمتد القوس من الناحية السفلية ،
هو ما يطلق عليه اسم القوس .

ولا بد أنسا بد رأينا من ذلك كله أن التصفارة علامة شبيه كبيرة
بصافرائنا .

الهوامش :

- (١) أنظر اللوحة ٥٥ الشكل ١٦ .
- (٢) الشكلان ١٦ ، ١٧ .
- (٣) قرحه .
- (٤) الشكلان ١٦ ، ١٧ .
- (٥) الشكل ١٧ .
- (٦) الشكلان ١٦ ، ١٧ .
- (٧) الشكلان ١٦ ، ١٧ .

البحث الثاني

حول نسب واجداد الصفاة واجزائها

يبلغ طول الصفاة ٣١٤ سم . أما سبكها فيبقى مستقيما من أهل الى أسفل ، ويصل قطر محيطها فيما فوق الضوء ٤ الى ٢٢ سم (١) ، ولا يعود هذا القطر ، أسفل الثقب ٢ ليزيد عن عشرين ملليمترا ، وفيما وراء هذا الموضع يوجد التفتاح صغير ، تكونه المقعدة التي تشكل نهاية لهذه الآلة الموسيقية .

٥ .

وقد قلنا من قبل ان المم مخروط (مبري) من الخشب على امتداد ٢٦ سم ، وهكذا ، لمحت قد تم دفعه ، عن طريق الجزء الذي تم انزاعه ، حتى منتصف سبك البوصة ، فلا بد أن يكون عرض المنقار مساويا لقطر جسم الآلة فوق الضوء ، الذي نعلمنا اليه .

أما القصبتان X X ، اللتان ترأسا تحت المم فتؤخذان من خيوط سموت في القطران الذي يستعمله صناع الأضدية ، ومع ذلك فيبدو لنا أنهما لم تلتصقا هناك الا لأن قسبة البوصة قد تشابكت في هذا الموضع ، ولأنه يتحتم منع هذا التشابك من أن يمتد لأبعد من ذلك .

ويصل اتساع قبة الضوء ، الرباعي الشكل ، من الناحية السفلية الى ٧ ملليمترات ، ويصل بنحو خمسة ، ويوغل هذا الثقب في داخل القبة ، ومع ذلك نرى أنه يمتد حتى يصل الى الخارج عن طريق فجوة تغطي الى السطح ، وتكون هذه الفجوة في البداية من قبة اتساع الثقب ، ثم تظل

لتسمح بعد ذلك لتستدير على نحو ما ، من أسفل ، ويصل امتدادها ، من أعلا إلى أسفل ، تسعة ملليمترات .

وعلى مسافة ١٥١ مم من طرف المنقار Σ ، ومسافة ٨٢ مم من الفجوة التي تشكل نهاية الضوء Δ ، يوجد أول الثقوب السبعة الأمامية ، ويبلغ اتساع كل ثقب ستة ملليمترات ، ويعد كل واحد منها من الآخر نجسة عمر ملليمترًا . وقد اخترنا إلى هذه الثقوب بالأرقام ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ طبقا لانتظام هذه الثقوب من أعلا إلى أسفل ، وبالتالي فإن أقرب هذه الثقوب إلى الطرف السفلي للآلة هو ذلك الذي يحمل رقم ٧ .

ويقع على مسافة ٩ مم من المقدمة و ١٧ مم من الطرف السفلي Ω وفي الوجه المقابل تماما لهذه الثقوب السبعة السابقة يوجد ثقب آخر يقابل الفراغ الواقع بين الثقبين ١ ، ٢ ولكن يحدوا منتصف هذا الفراغ فقد قسموه إلى قسمين متساويين ، كما حدث في حالة الزمار . وذلك بواسطة خط دائري أحدث فوق السطح الخارجي للأنبوب ، وقد ثقب فوق هذا الخط ، من الخلف ، ثقب ثامن ، اخترنا إليه بالرقم ٨ .

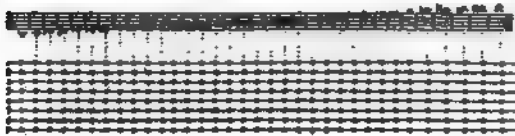
المسوحات :

(١) انظر الشكل رقم ١٥ .

البعض الثالث

حول جدول وتنوع مساحة نغمات الصفاة

بعد المرء بعض الصعوبة في تخيل كيف يمكن لآلة يمثل هذه البساطة أن تروى مثل هذا العدد من النغمات المختلفة ، وأن تحدث بسهولة ، وبطريقة ملموسة ومتميزة . على نحو ما تمثل هي ، درجات دقيقة أو ظلالا بالغة التقارب للقام ما ، على نحو ما تكون عليه ثلاثيات المقام ورباعياته . ولم تكن ، نحن ، نستطيع أن نلتصق أنفسنا بذلك ، ما لم نواتنا الفرصة للوقوف على الأمر ، وما لم نتم بتجريب ذلك بأنفسنا . وعلى الرغم من أننا نلصق بالفي التمرس بين العزف على الناي ، فإننا لم نلق أية صعوبة في تشكيل هذه الدرجات أو الظلال الدقيقة ، بل أننا ، زيادة على ذلك ، قد نجعلنا ، وبأكبر قدر من السهولة ، في الوصول إل جدولها النغمي ، الذي دولاه ، والذي نلصقه فيها إلى :



ومع ذلك فيلزم التنبيه بأنه ينبغي أن لاخذ هذه النغمات على أساس المييار النغمي لمزمارنا الصنم . الذي وجدنا الصفاة على علاقة شبه وثيقة به .

انفصل بخامس

عن الفلوات (التي هي السمي بالقرية: الثاني

للبحث الاول

حول الأنواع المختلفة من آلة الناي

ليس هناك ، من بين كل آلات النسخ العتيقة ، ما يفوق الناي شهرة ، بل لقد نجحوا على القول بأن مهناذر كان يقصد هذه الآلة نفسها في هذا البيت من شرحه مسينا^(١) .

لست أشك أنني عرفت على الناي العربي

ولليل من الآلات لفظ هي التي يمكن أن يفرع عنها هذا الصنف من الأصناف المختلفة أو تستخدم على هذا القدر من الشبوع ، فهذه صنف كثيرة منها من أحجام متنوعة ، كما تكاد توجد منها أنواع بمقدد المقامات الرئيسية ، فلندواويش أو (الفقا) نوع الناي الخاص بهم ، كذلك فللمغربيين نوعهم ، وللأناية بالمثل نوع يعينه يستخدمونه في حفلاتهم الموسيقية ويطلقونه على ما عداه من صنف الناي ، وإن كانوا يستخدمون كذلك هذه الأنواع الأخرى في مناسبات معينة ، ولو يقصد التعريب ، وإن كنا ، نحن ، لم تصادف في الصحراء موسيقيين جمعوا عندهم كل هذه الأصناف ، ولندوا ما يمكنك أن تلقى واحدا من بينهم يحسن العزف على ستة أنواع مختلفة من الناي^(٢) ، بل إن محمد كاشوش ، وهو أشهر موسيقي مصري عزف على آلة الناي ، يترف بأنه لم يجرب ما يزيد على ستة إلى ثمانية أنواع مختلفة من هذه الآلة ، وإن النوع الذي تدرب عليه أكثر من غيره هو الناي شبه (وهو الاسم الذي يطلقونه على الناي الكبير) ، والناي كوشوك (كوجوك) ، والناي صرجه^(٣) ، والناي الطلق ، والناي جرف (أي الناي الصغير) ، والناي الخسني^(٤) ،

ونخلص من ذلك طبيعة الحال ، أن هناك أنواعا عديدة من الناي ليست معروفة له ، أو على الأقل لا يستطيع -- هو -- أن يعزف عليها ، ومن هذه ، بلا ريب ، ناي ايشان ، ناي شبه منصور ، الناي العراقي (أو الناي الجايل أو المشوزن على مقام العراق) ، ناي نه ونيم أي ناي التسعة ونصف^(٥) ، ناي ده ونيم أي ناي العشرة ونصف^(٦) ، مسياه ناي أي الناي الأسود أو البوصة السوداء ، ناي صغر ، أي الناي الأصغر ، ناي كره^(٧) ، ناي فاقود ، وأنواع أخرى كنا سنذكرها لو كان من الضروري أن تقدم بحثا عنها ، ومع ذلك فإن الأسهاب والتقصي قد يكونان هنا شئيل النفع ، ما دام بقدرتنا أن نصنف هذه النايات جميعا في صنفين :

الأول ، هو النايات المثقوبة ثقوبا سبعة ، والثاني هو النايات ذات الثمانية ثقوب ، ويتماثل الفرق في أطوال هذه النايات مع غلظة النظم أو جدته (خفوتة أو جهاوتة) ، والتي دوزنت عليه هذه الصنوف المختلفة من النايات ، ولذا قد شرحنا كل ذلك في دراستنا عن الوضع الراهن للفن الموسيقي في مصر^(٨) فإن بقدر كل قارئ أن يكون لنفسه فكرة دقيقة من كل هذه الأنواع من آلة الناي ، بل وعن كل الأصناف المحتملة (أي التي ربما لم يصل إليها علمنا) دون أن تكون بنا حاجة لأن نقدم عن كل واحدة من هذه الآلات وصفا خاصا ، وهو أمر ، لو حث ، لجرنا إلى تكرارات دالة ومرهقة ، ولهذا السبب سنكتفي بأن نصنف واحدة من كل نوع من هذين النوعين .

الهوامش :

Musical, Fugue, gr et lat

(١)

(٢) ليس لدى ثقب هذه الآلة هو وجه الذي يؤدي الى ارتداد الموسيقى العرب ، عند عزفهم على هذه الآلة ، فهناك مسجوبة أخرى من شأنها أن تستوقفهم ، تلك هي معرفة التون أو المقام الذي دوزت عليه هذه الآلة ، بحيث أن لكل تون أو مقام سلمه النغني الذي يختلف عما للآخرين ، وله كذلك قواعده الخاصة به ، فلا بد من معرفة السلم النغني الخاص بالنغني الذي يراد العزف عليه ، وقلة هم لولئك الموسيقيون - بل لمه ليس هناك موسيقي واحد على الإطلاق ، عربياً كان أو مصرياً - من يستحوذ بشكل كامل على فن العزف على كل هذه الأنواع المختلفة من النايات ، وليس هذا بالأمر السير على التصور إذا تذكرنا ما سبق أن قلناه ، وكذلك اللوحة التي قمنا بها من هذه الجدول الموسيقية في دراستنا عن الوضوح الرامن لفن الموسيقى في مصر . وإذا كان الناس في القري . قد غيروا في آلة الناي ، في الشكل أو البنية يمثل هذا العدد من الأنواع المتباينة ، فلهذا تم الأمر بلا ريب لسبب يماثل ذلك الذي حدث بالإكسمين أن يصنعوا نايات لكل مقام ، ولكل من هذه أشكاله الذي يختلف عن شكل الآخرين ، وهي التي كانوا يستعملونها في مصاحبة الأنواع المختلفة من شروب الغناء .

يقول ألبيناوسي في الكتاب الرابع عشر ، الفصل الثامن ، ص ٣٦١ :

« كان الناس في القرون الأولى يميلون على ما هو جميل وشريف ، فلم يكن كل لحن أو مزموح يتلقى من الزخارف إلا ما كانت تناسبه ، وكان لكل واحد منها ، كما كان لكل واحدة من الألوان العامة المتنوعة نايها الخاص بها ، مدفوناً على مقام هذه الأنظمة أو الرموز ، وقد كان برونوموس هو أول من نوع المقامات طبقاً لاختلاف النايات - - الخ . »

(٣) هذه الأنواع الثلاثة من النايات مثقوبة بستة ثقوب من الأمام ، وثقب واحد الى الخلف أكثر علواً عن الثقوب الأخرى ، ينحصر مسافتين ونصف المسافة ، من تلك التي تفصل فيما بين الثقوب الثلاثة الأولى (مجموعة) وفيما بين الثقوب الثلاثة الأخرى (مجموعة ثانية) ، ولنا هنا نستطيع أن نفسر هنا ما تقوله إلا بطريقة عامة حيث أن الأطوال والأبعاد في كل نوع من النايات تختلف عما لدى النوع الآخر ، ولهذا فإن المسافات فيما بين الثقوب تختلف بالنسبة نفسها التي تختلف بها هذه الأبعاد أو الأطوال هنا وهناك - وسوف يتحدد - بقدر أكبر من الدقة ، الموضع الصحيح لكل هذا الثقب حيثما نحدد أبعاد نوع ما من أنواع النايات .

(٤) هذه النابات الثلاثة الأخيرة تكتبها ثمانية كتوب : سبعة من الأمام وواحد من الخلف .

(٥) هناك ما يشير إلى أن الأمر هنا يحصل بمسند السلاميات التي ينبغي أن تتكون منها قسبة البوص الخاص بهذا الناي . فقد بدأ لنا أن هذه السلاميات كانت محسوبة (مسطرة العدد) من قبل المصريين المحدثين .

(٦) لعل الأمر يحصل هنا بسلاميات البوصة . كما في الناي السابق . وهذه الأسماء محض فارسية .

(٧) قد يكون هذا الناي هو نفسه سيده ناي . لأن كلمة سيده بالفارسية . و قرره بالتركية تسمى كلمة : لسيده .
« حاشية من وضع المشهور سلفستر دي سانس » .

البعض الثاني

عن الثاني شامدا) أو الثاني الكبير الثقوب
بسبعة ثلث ، ومما يشترك فيه مع الثنايات
الأخرى ، دعما هو خاص به وحده

توجد في الثاني الكبير ، ذى السبعة ثلث ، أشياء يشترك فيها مع
الثنايات الأخرى ، سواء ذات الثقوب السبعة أو ذات الثمانية ثلث ، وهناك
كذلك أمور خاصة به وحده ولا توجد في نوع سواء • أما الأشياء المشتركة
في كل أنواع الثنايات فهي :

١ - أن الأبواب فيه يتكون من قطعة واحدة من قصب البوص يتجه
طرفها الأكل سمكا إلى أسفل والأكبر سمكا إلى أعلى ، طبقا للنسب التي
لقدت من العرب ، على نحو ما أشرنا إليه من قبل •

٢ - وأن جوف القند قد انتزع حتى مستوى جدران هذه البوصية
التي انخرج لبابها ونظمت لأقصى درجة •

٣ - وأنه لم يكتف بتشذيب الفلجان وخشونات القند من الخارج ،
وإنما أحدث فيها ، من حولها ، وعن طريق إحراقها بحديدة محمأة في
النار ، حتى يصل عرضها عادة إلى تسعة ملليمترات ، أو أكثر ، في بعض
الأحيان ، ويكون هذا الخرز غائرا بسمك وتر بالغ الدقة من صم الحيوان ،
مطل بتركيبة من الشحم والراتنج ، ومقفوف عدة ثلاث بشكل حلزوني في

• الجول هو المايز القاسم داخل نبات ما - المترجم •

هذا الخرز الذي يملأ سمته هذا الوتر ، مما يشكل ما يجب حلقه تغطي
عرض الفتحة .

٤ - أن له قم قرن (٧) بالأسود ، يتخذ شكل مخروط مجموع ،
مستدير عند قاعدته ، وينتهي من أسفل بحلق (٧) وظيفته أن يدخل في
الفتحة التي في أعلا البوصة (١) .

٥ - وإن الفتحة ٥ (٥) والفتحة C (٦) من هذا القم تتخلان ليس
الاتجاه الذي تأخذ فتحة أو أبواب البوصة .

٦ - وأخيرا أن القلوب 1 , 2 , 3 , 4 , 5 , 6 ، لم تكتب إلا في
النصف الثاني من الأبيوب وأنها تصطف ثلاثة ثلاثة على خط واحد من أعلا
إلى أسفل .

ويبقى أن نقول بأن الذي الكبير ليس به ما يميزه (عن غيره) سوى
عدد السلالمات والفتحة التي تكونه ، بالإضافة إلى طول امتداده وامتداد
فيه ، وهذه هي الأنبياء التي ستكون الموضوع الرئيسي في الوصف
العام .

المواضع :

- (١) انظر اللوحة CC الشكل رقم ١٨ .
- (٢) الشكلان ١٨ ، ١٩ .
- (٣) الشكل رقم ١٩ .
- (٤) الشكل رقم ١٨ .
- (٥) الشكلان ١٨ ، ١٩ .
- (٦) الشكل رقم ١٩ .

البعث الثالث

حول أطوال النقر الكبير وأبعاد اجزائه

يبلغ طول هذه الآلة الموسيقية ، دون أن يشمل ذلك شعبا ، ٧٤٠ مم ، فإذا ما أضيف إلى طولها هذا القم ، فإنه يصل إلى ٧٧٠ مم ، وهي هي امتدادها هذا ترسم منحني أكثر مما ترسم خطا بالغ الاستقامة ، كما أنها تصنع من أنبوب من البوص يتكون من لسانين سلاميات كاملة هي : I , II , III , IV , V , VI , VII , VIII (١) مع عقدتها (٢) ، بالإضافة إلى بداية سلامية أخرى عند كل واحد من طرفيها (هي طرفي الآلة) ، ويكسو هذين الطرفين حلقة من النحاس V (٣) ، وتكون كل حلقة مع عقدتها أكثر طولاً ، على نحو طفيف عن تلك التي تليها من أسفل ، ويبلغ طول السلامية الأولى ١٠١ سم. والثانية ٩٥ سم والثالثة ٩١ سم ، والرابعة ٨٩ ، والخامسة ٨٧ ، والسادسة ٨٦ ، والسابعة ٨٤ ، والثامنة ٨٢ . ويبلغ عرض الحز وكذلك عرض الرابطة المصنوعة من صمغ الميوان والتي تلف حول العقد z نحو ٨ مم أو تزيد أو تقل من ذلك بنحو طفيف ويقل طول قطر كل واحدة من هذه السلاميات بشكل تدريجي من واحدة لأخرى ، هبوطاً ، وتصنع كل واحدة منها اختفاها صغيراً تحت أسفل العقدة ، ثم تصنع بعد ذلك انتفاخاً يستطيل تدريجياً حتى العقدة التالية ، ويكون قطر السلامية الأولى أكبر أقطار سلامياتها جميعاً ، ويصل إلى ٢٦ مم . ويكون قطر السلامية الثانية هو نفسه على وجه التقريب ، أما قطر الثالثة فيبلغ ٢٥ مم والرابعة ٢٤ مم والسادسة أقل من ذلك بنحو

طفيف ، ويكون قطر السابعة ٢٣ م والثامنة ٢٢ م ، وقد تم ثقب الثقب
السبعة الخاصة بالملامى بواسطة حديدة مصاة فى النار ، وتشمل هذه
الثقوب السلاميات الخاصة والسابعة والسابعة ، وهي مستديرة ، ويصل
قطر الواحد منها الى سبعة ملليمترات ، ويبلغ بعد الواحد من الثقوب
الثلاثة الأولى بـ ٢٢ م ، ويقع ثول الثلاثة على مسافة ٢٧ م الى أسفل
القطعة السابقة عليه ، ويقع الرابع على مسافة ٥٣ م من الثالث ومسافة
ثلاثة ملليمترات من القطعة التى تليه ، والخامس على بعد اثني عشر ملليمترا
تحت القطعة السابقة عليه ، والسادس على مسافة ٢٦ م من القطعة التالية
له ، ويتقب الثقب السابع ، الخلفى ، والخامس يلمس الآلة فى الخلف ، فى
نحو منتصف السلامية الرابعة ، بشكل مائل بطى الشيء نحو الجانب
الأيمن ، وبمعنى آخر ، فلو أنه ثقب على الخط المقابل تماما للثقب الأمامية ،
ولفرا للبعد الكبير الذى هو فيه بالفعل ، فلن يصل اليه بسهولة ، إبهام
اليمنى ، الذى يتبقى له أن يلامسه .

وهنا شيء يجدر بنا أن نلاحظه ، وهو أنه يوجد على الخط نفسه الذى
ثقب عليه الثقب السابع ، ثقب آخر يقع الى اليسار كذلك ، لكنه مسدود
منذ أن حدث بالشمع الأبيض ، وهو ما يدل على وجود أشخاص من بين
العرب والمصريين يجهدون من الأوفى لهم أن يسكوا بالآتهم الموسيقية بينهم
اليسرى ، برغم معاقبة هؤلاء ، ولولئك لاستخدام هذه اليد فى مثل تلك
الأغراض ، فمن الواضح أن هذا الثقب قد أحدث من أجل شخص ما ، كان
يسلك نايه باليد اليسرى وكان يسد هذا الثقب بإبهام هذه اليد ، لاستحالة
أن يفعل ذلك بإبهام اليد اليمنى (يحكم موقع هذا الثقب) ، وأخيرا فإن
كلا من الثقبين هذين يبعد عن القطعة التى تسبقه بمسافة ٢٣ م ، ومن
تلك التى تليه بنحو ٦٣ م .

ويزود كل طرف من طرفي البوصة ، على نحو ما أسلفنا ، بحلقة V من النحاس ، تنتهي عند طرفها العلوى بحافة أو وصلة ، ويبلغ اتساع الحلقة العلوية ٢٦ مم ويصل قطرها الى ٢٧ مم ، أما الحلقة السفلية فيبلغ اتساعها ٣٦ مم ، وقطرها ٢١ مم .

ويتخذ الفم شكل مخروط مستدير عند قاعدته أو يكون له بالأحرى شكل كروى مسحوب ، مسطح عند أحد قطبيه ، ومنقطع عند قطره . ومسطح ببساطة عند قطبه الآخر دون أن يكون مسحوبا ، ويبلغ طول هذا الفم ، مضافا اليه الحلقة B (١) واحدا وأربعين ملليمترا ، ويبلغ اتساع الحلق أحد عشر ملليمترا ، ويساوى طول قطر الفتحة العلوية ٥ طول الفتحة C الذى يبلغ عشرين ملليمترا ، فى الوقت الذى يبلغ فيه قطر الجزء الأكثر انتفاخا ، والأكبر اتساعا من الفم ستة وثلاثين ملليمترا .

الهوامش :

- (١) الشكل رقم ١٨
- (٢) الشكل رقم ١٨
- (٣) شرحه .
- (٤) الشكل رقم ١٩

البعث الرابع

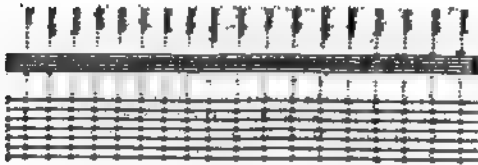
حول طريقة الإمساك بغضائي الكبير ، وبالألات الأخرى
من نوعه كذلك ، وحول طريقة العزف عليه ، وحول
الجلوس الكففي ومساحة هذه التختات ، وحول خاصياتها
وتأثيرها في الميلودي

لكي يتم العزف على الناي ، تمسك الآلة الموسيقية باليد اليمنى ،
ويوضع إبهام هذه اليد فوق الثقب الموجود إلى الخلف ، وبعد ذلك يمسك
العازف أصابع بطول الأنبوب من الأمام حتى يبلغ الثقب الأول بسببته
والثقب الثاني برسطاه والثالث بمغصره ، وبعد ذلك يضع إبهام اليد
اليسرى على الحلق نفسه الذي توجد اليه اليد اليمنى لوقه ، وأدنى قليلا من
مغصره هذه اليد ، وبعد ذلك تيسط أصابع اليد اليسرى على نحو ما فعلت
أصابع اليد اليمنى ، بحيث تتوصل السبابة اليسرى لأثقال الثقب الرابع ،
والوسطى الثقب الخامس ، والمغصرة الثقب السادس .

ولا يكون للآلة طول بعينه ، ولا تكون الثقوب قد عملت في النصف
الثاني من أنبوبها بقصد أن يبلغ فم الآلة فم العازف فإن من الضروري أن
تنزل اليد اليمنى ، المسكة بالناي ، من ناحية الثقوب الأولى حتى الارتفاع
المقابل ، للرذف الأيسر (من العازف) ، ولهذا يلزم أن تنخفض الذراع
اليمنى حتى عهد الذراع اليسرى ، مبسطة ، مع حملها إلى الأمام قليلا
وتوجيه المساعد نحو الرذف الأيسر ، وبعد ذلك تهبط قليلا إلى الخلف ، الذراع
اليسرى ، وينخفض المساعد مع طيه قليلا إلى الأمام ، وبهذه الطريقة تبدو الآلة
منحنية يسول ، مع الهبوط من اليسار إلى اليمين ، ولا تبدو قطعة المم

محنة يميل من اليسار الى اليمين ، فان النغمة لا تصل قم الآلة الا مائلة
كذلك ، وتطوى لترطم بجهتان قناة الآلة التي تمكسها وتؤدي الى تردها
وارتائها .

واذ تكون كل الثقوب مسدودة ، على نحو ما فصلنا ، فان العازف
يصل على النغمة الأولى من الجمل التالي ، وتبعا لما ان كان يفتح أو يسه
هذه الثقوب أو تلك فانه يحصل على النغمات التي سنشير اليها .
جدول ومساحة النغمات في الناي الكبير



ولعل هناك ما يمكن أن ينطبق على هذه الآلة . مما ورد في الآيات
الغالية من يوربيديس (هيلين . البيت ١٣٦٥ وما بعده) :

« وشحكت الربة كبريس (فينوس) ، وتلفت في يدها الناي الذي
يصدر نغما قليلا ، وشمرت باليهجة لطوبة عزفه . »

ومع ذلك فليس في هذا ما يصل بالنغمات الفليطة . ذلك ان
النغمات من هذا النوع قليلة في الناي الكبير . اما النغمات التي يرددها
لبالطة الطوبة ، حقيقة ، وان تكن مع ذلك مفلسة بطابع شجي مشبوب
العاطف . بل شهواني يستهوى سامعيه ، ويجسدور العازف الماهر ان
يجتلب لنفسه جمهورا كبيرا بالآلة الموسيقية هذه . ومع ذلك فحين يعزف
المصريون عليها ، ياتي ميلوديا مضجرا ، يبعث على الناس .

للبحث الخاص

من الناي الجوف في الثمانية قلوب . ومن صلة القربى
التي تربطه بالناي شاء . من شكله على نحو الجمل ،
ومن الانسية التي لا تتصل به بصلة اسمية والتي
لا تبدو سوى امور عارضة

كل ما في الناي الجوف (١) ينشأ من آلة من نوع مسائل لنوع الآلة
السابقة . فلاسها وشكلها وبنيانها علاقة شبه ، بالآلة الأولى . تبحث على
المحفة البالغة حتى ليظن المرء انها تنسب الى النوع نفسه ، ومع ذلك
فان المصريين يسمون فيها بين هاتين الآلتين اختلافا كبيرا . وهو خلاف قائم
بالفعل . وان لم يكن هذا الفرق ملحوظا تماما فيما يتصل بملمسها أو
كيفية استخراج النغمات ، لكنها تخلصنا شكل الناي الجريف كلما تعرفنا
على رابطة قريبي حميمة تربطه بشكل الناي شاء .

ويصنع أنبوب هذا الناي . هو أيضا . من البوص . ويرسم . بالمثل ،
في طوله شكل منحني غير محسوس . على نحو ما لا يكون الأمر كذلك
محسوسا في الناي شاء . وليس له في كل اختلافه سوى أربع سلالمات
كاملة . بالإضافة الى بداية سلمية أخرى عند كل واحد من طرفيه .

ولسوف نلق في الخطأ لو انا قد ظننا ان كسل الرباطات التي تحيط
بالناي الجريف تغطي قدرا يماثلها في الممد من عقد البوص على نحو مانجد
عليه الأمر في الناي الكبير أو الناي شاء . فلا يرجح ان تكون في بوصة ما
عقد تقترب من بعضها البعض على هذا النحو الذي نجدها عليه في الناي

يبحث المؤلف هنا عن الآلة المرسومة في الشكل . وليس عن هذا
الناي على إطلاقه . (الترجمة)

الجريف لو أن محمدا كان مساويا حقا لعدد الأربعة ، فلا توجد في الحقيقة سوى خمس عقد اشترنا إليها بالحرف « هـ » ، أما الأربعة التي ظن المسيوهون أنها موجودة هناك على سبيل الزينة أو الزخرف ، والتي تشبه شكل الآلة في واقع الأمر ، فقد صلت بفرض وحيد ، هو أن تضم بشدة جدران البوصة التي تقتضيها الققوق والصنوع ، التي كان هناك من سعى من قبل إلى تلافيها ، أو تلافي آثارها ، باستخدام الصمغ ، وهناك من بسجى هذه الأربعة ما هو أكثر عرضا وما هو أقل ، بل إن بعضا منها قد دعت في المواضع التي بنا فيها الأبواب وقد اهوزته المتانة ، ولهذا السبب سنلاحظ أن رباطا كهذا أكثر انساعا في المواضع التي يمشي فيها تلقف الأبواب أكبر ، ولا سيما في الموضع الذي تبنا هذه الققوق ، إذ أن هذا المصير يسيطر بطول قناة الأبواب على وجه التقريب .

ولو أننا لم نسترع الأنظار إلى هذه الأشياء ، لأمكن التقاضي ، وليست في حوزته آلة تحت ناهره ، أن ينسب إلى شكلها ما لا ينتهي قط إليه ، ومن الجائز أن توجد أخطاء كثيرة من هذا النوع في الأوصاف التي قدمت إلينا من الآلات الموسيقية الأجنبية ، ذلك أنه لا يحتمل دوما أن تكون الآلات الأجنبية التي صنعت الفرصة بملاحظتها ، جسيمة تفلو من الترميمات ، وعلى هذا فإنه لأمر صعب ، في بعض الأحيان ، أن نميز ما هو أساسي عما هو عارض في الآلات التي يكون شكلها مجهولا منا والتي نراها لأول مرة ، بل أنه ليستحيل علينا - حقا - أن نفعل ذلك عندما لا نرى هذه الأشياء إلا بالمعين المجردة ، أو عندما لا نتخصصها إلا ظاهريا وهو ما يحدث في غالبية الأحيان ، وهنا يكن من ضالة شأن موضوع ملاحظتنا ، حين تفعل ما في ومضنا للإشارة إليه ، فلا بد أن تبذل فيه اعتساما جادا ، ولا نستعرض أنفسنا بفعل أفعالنا إلى أن نتهم بالجهالة وعدم الاختصاص ، وإذا

كانت التفاصيل التي دخلنا في أوصافها في بعض الأحيان ، عديدة الجوى
فقد كانت أكثر وجوباً حتى تضادى الأخطاء كما أنها كانت - على الأقل -
ضرورية حتى نستطيع نقل إواليه (ميكانيزم) بنية هذه الآلات ، وأن
نحكم على خاصيات نضاماتها وكذلك على اختلافها النفسي ، ويسرف الصناع
كم من التفسيرات الكبيرة يمكن أن تتسبب فيها - في التأثير الذي تنتجه
آلة ما - أوهي الاختلافات في أطوال أو نسب أبعاد الجسم الرنان ، أو أي
جزء آخر من أجزاء آلة موسيقية ما .

ومع ذلك نستبقي دوماً مخلصين للقاعدة التي فرضناها على أنفسنا ،
بالأ قدم تفسيراً إلا للأمور المستدرة بذلك ، وألا نشير إلا إلى تلك التي
نستطيع ، بسبب أصالتها أو غرابتها ، أن تشير الفصول ، ولذلك فسنگف
عن المحدث عن الأربطة التي لم توضع على الناي الجريف ، إلا لتعطية عيوب
عارضة ، ولن نقفل أنفسنا إلا بإشياء تنسب أساساً إلى شكل وبنية
هذه الآلة .

الهشاش :

للبحث السادس

**حول شكل الناي الجرف ، حول أبعاده وأبعاد اجزائه ،
وحول تعيين ملامسه ، وحول جهوده التوسيعي**

يتكون الناي الجرف من طرف قصبه بوص ، تضي متسعة تدريجيا من
أعلا الى أسفل . ومن ثم قرن على شكل مخروط كروي الشكل مجنوع عنه
قمته . ويبلغ طول البوصة وحدها ٤٦٨ سم ، ويبلغ طولها مع القم ٤٨٨ سم .
ويصل طول قطر محيط الأنبوب ، من أعلا الى ٢٥ سم ، ويصل من أسفل الى
٢٣ سم .

واسفل الرباط الأخير ترق البوصة بلا جدال كينا توضع فيها حلقة
من النحاس ، على نحو ما نرى في الناي الكبير . ولكنها مع ذلك تكون منفصلة
فيها هو مرجح ، من آلة الناي الجرف التي تقوم الآن بوصفها . وفي هذا
الموضع المرقق ، لا يبلغ قطر الأنبوب سوى ٢٥ سم ، وقد صنع ثم الناي ،
كما هو الحال في الناي شاه على وجه التقريب ، وإن يكن شكله أقل كروية ،
ويمتد بشكل أكثر استقامة (أي أقل تقوسا) ، على هيئة مخروط ، وكان
يمكن أن يصنع مخروطا حقيقيا مجنوعا لو أن زوايا قاعدته لم تكن قد دورت .
ويبلغ طول هذا القم ، بما في ذلك الحلق الذي يشكل جزءا منه ستة وعشرين
مليمترا . ويبلغ قطر الجزء الذي يشكل قاعدة للمخروط أربعة وللاثين
مليمترا ، أما الجزء المجنوع ، وهو كذلك قطر قناة القم تسعة عشر
مليمترا .

وقد ثبتت تقوُّب الملاهي على السلميات الثانية والثالثة والرابعة ، وهي مستديرة الشكل بقطر يبلغ ثمانية طليمترات ، وقد اصطفيت التقوُّب الستة الأولى ثلاثة ثلاثة ، في خط واحد ، يقسم السطح الأمامي للآلة الى قسمين متساويين ، أما الثقب السابع فيقع على الجانب الأيسر ، مما يجعل من الميسور بلوغه ببصر اليد اليسرى ، والذي ينبغي أن يسده ، وعن يمين هذا الثقب ، يرى لقب آخر ولكنه مسمود بالشمع ، ولا بد أنه كان يستعمل نفس الاستخدام الذي كان للثقب السابق . عن طريق شخص ما كان يمسك بهذه الآلة باليد اليسرى ، مثلما تفعل نحن (وإن يكن هذا أمرا مضادا للعادة المتبعة بين المصريين والفرليين معوماً) ، مما كان يؤدي ، بالتالي ، الى عدم استطاعته أن يسد هذا الثقب ، وكذلك التقوُّب الأخرى ، الا بأصابع اليد اليسرى ، أما عن الثقب الثامن ، الموجود الى الخلف فإنه يسد عن طريق إبهام اليد التي تمسك بالآلة الموسيقية ، على نحو ما شرحنا عند حديثنا من الناي شاه .

ويقع أول التقوُّب الأمامية الستة على مسافة ٢١٨ مم من الطرف العلوي للانبوب . وعلى مسافة طليمترين من الحلقة التي تليه . أما الثقب الثاني فيقع على بعد ٢٢ مم أسفل الثقب الأول . والثالث على مسافة من الثاني مساوية لهذه . والرابع على مسافة ٣١ مم من الثالث ، وتفصل الخامس عن الرابع مسافة ٢٢ مم . وتفصل مسافة مساوية لهذه بين الخامس والسادس . أما الثقب السابع ، المتقوَّب جانبيا فيقع على مسافة ٢٩ مم من الثقب السابق وعلى مسافة ٤٣ مم من الطرف الأدنى من البوصة ، كما يقع الثقب الثامن . الموجود الى الخلف . على مسافة ١٨٢ مم من أهلا الأنبوب أو القصبة ، و٤٣ مم من الحلقة الموجودة في أسفله .

وهكذا يكاد يكون ما في هذا الناي . ذي الثمانية تقوُّب ، يماثل كل

الفصل السادس

سمول ذئب النوع من الثأى القملى (الذئب)
الذى يسمونه في العربية بالأرغول

البحث الأول

حول طابع ونمط الأثغول (١)

وحول أصل وزمن ابتكار الأثغول ، ونمط مبتكره

لو أن حكمنا على الأثغول قام على أساس شكله فقط ، كما يفعل
الإنسان لا يفرق عنه بعد سوى صورته . فقد يكون عسيرا علينا أن نلتفت
بان هذه الآلة الموسيقية من صانع فلاحين خشنين ، ريفيين وأصناف
مفوضين . كما هو عليه حال فلاحي مصر المحدثين ، هذا البلد الذي ظل
ليه الإنسان فيها خاملا منذ قرون عديدة ، داخل حوزة أشد الجهالات بلاهة ،
وأكثر شروب البربرية جلبا للعار ، ومع ذلك فإنه لقي نحن بأن يسترعى
انتباه الرحالة طويلا أن تكون هناك تلك البساطة المتناهية التي للآلات
المستخدمة في هذا البلد ، في مجال الفنون . والتي ظلت بعيدة من أن
يتناولها تعديل من أي نوع يأتيها عن طريق مؤثرات خارجية ، وتكشف لنا
هذه البساطة في رأينا ، ومهما تكن خفوة اليد العاملة التي تصنعها ،
من أقصى درجات الكمال الذي بلغته الفنون لديها في مصر ، والتي زالت
عنها اليوم . ذلك أن بساطة الوسائل تكون عادة ، في مجالات الفنون التي
ترجع إلى عصور عمارية في القمم ، ميزة من مميزات الكمال . ومن أكثرها
صحة ، فإذا كانت هذه البساطة قد ظلت تحتفظ بنفسها في أشياء كثيرة ،
فلا يجوز لنا أن ننسبها إلا إلى لامبالاة المصيرين الطبيعية ، وإلى ناهم عن كل
ضرب من ضروب التفسير - ذلك أن الإنسان لا يستطيع ، دون جهل ،
عن طريق وسائل أكثر من هذه بساطة ، ويظهر أكبر من التوفيق والاستيعاب

أن يقيم آلة موسيقية أكثر جمالا وتناسبا . ويوصى شكلها في مجمله .
بهارمونية تتلوق ما توصى به آلة الأرغول هذه .

وعندما نقارن الأرغول بالآلات الموسيقية الأخرى من هذا النوع ، فإن
هذه الآلة لا تخلو مكانها لآلة براحة منها ، طالبة إليها المطردة . ومن جهة
أخرى ، فليس مرجعا قط . ولا هو ممكن كذلك . أن ينشأ هذا النوع من
الآلات عند شعب عاطل عن الذوق ، في مجال فنون الترفيه ، وفي مصور
الخطاط وجهالة .

لقد كانت النايات المصنوعة من البوص على غرار هذه (٢) وكذلك
النايات المردوجة ، والنايات الوزنية (أي الفردية) ، وغير المتساوية ، معروفة
في العصور القديمة . ولكن ابتكار الناي ذي القصبات المتدبة لمير
المتساوية (٣) قد تاه في ظلمات الأزمان ، حتى لقد أعطاه الناس أصلا
أسطوريا (٤) . فنسبوه إلى الإله بان (٥) . وهو واحد من ألقاب آلهة عصر .
صحيح أن هذا الناي قد صور لنا باعتباره مكونا من سبع قصبات غير
متساوية (٦) . وأن الأرغول لا يتكون إلا من قصبتين ، وأن كل لفحة في
الناي الأول - ناي الإله بان - تصدر عن قصبة منهما (٧) في حين تكفي
قصبة واحدة هنا كي تصدر لفحات عديدة . وهو أمر يفترض وجود فن بالغ
الكمال في هذه الآلة الأخيرة . كذلك نسب إلى سيلين (٨) اختراع ناي ذي
قصبات متعددة . وإن لم يحدد لنا عددها (٩) ، كما نسب إلى طومباس (١٠)
ابتكار ناي كانت قصباته المتدبة تلتصق إلى بعضها البعض بصلع الشمع .
كما يذكر دافنيس (١١) *Daphnis* باعتباره مبتكرا للناي الرعوى .

• آله المراعى والنايات عند الفريجين وأبوياخوس من الرخامة -
الترجم •
• دافنيس شاعر صقل ينسب إليه ابتكار القصر الرعوى -الترجم •

وبابيلز . فلسوف نهم كثيرا اذا ما شئنا ان نتذكر كل اسماء من عكفوا على تطوير الناي ذى القصب المديحة بغية الوصول به الى مرتبة الكمال .

وليس حياء ما يدعو لان نتحدث عن الناي المزوج الذى كان الفريجيون يستطيعونه فى أغنياتهم على شرف كيبيل^(١١) Cybele وقد عرف هذا الناي كذلك ، وقد كان مقلوبا ومصنوعا من خشب البقس عند الفريجين ، وعرف عند لقضاء المصريين باسم فونتكس . وكان يصنع هناك من نوع من نبات اللوتس الذى يمتو بصفة خاصة فى افريقيا ، ويحور الحديث هنا حول ناي مزدوج مصنوع من البوص ، لقبتهامستقيستان وغير متساويتين ، أما فتحة نفثة او فمه فليست سوى شق او صدع يتم احداه من طريق احداث قطع طولى فى كل سلك البوصة ، دون النزاع فى من جسم البوصة ثم من شظية على شكل لسن يفتح مرارا لنفثة المازف التى تؤدى لاحداث النفثات ، وتلكم من الأوصاف التى كانت تحدد هذه الآلة عند الاكسين ، ولقد تم رسم هذه الصفات بالقام العالبيه من المؤلفين الاغريق واللاتين ، وبطريقة لا يستطيع امرؤ ان يتجاهلها أو ينكرها أو أن يسيء الظن بها ، فهو كريت Thracian ، لا يدع مجالا للشك حول استخدام النايات المزدوجة الرعوية عند الاكسين ، فهو يتحدث عنها بعبارة ايجامية ، لا ليس فيها^(١٢) . وكان يطلق عليها اسم القصبات التوام أو القزوجة ، كما يخبرنا عن نايات رعاة البقر قائلا انه هذه النايات الأخيرة تتكون من قصبين عديدين لتتصق الى بعضها بالشمع على قرار ناي بان^(١٣) .

• ابنة السماء (اورانوس) وجيبا الهة الأرض والحيوانات ، وزوجة زحل وأم جوبيتر وديون وبلوتون وجونون ، كما ذكر الميثولوجيا القديمة - المرحم .

وليست عبارات فوثوس في ديونيسيائه *Dionysiaques* من هذا الأمر بأقل وضوحا حين يقول : « هاتوا هذه الجرسيات المخصصة لباخوس ومعا جلد المنزة ، واضعوا الآخرين الناي المزوج حتى لا أصبح على غضب لويوس *Phoebus* » لأنه يتفر من النضات التي أحدها بناياكي ، (١٤) ، ويحدث أوليديوس عن ناي دعات يتكون من نصبتين غير متساويتين (١٥) ، وهذا دالليس ، الذي ينتمي أصلا إلى صقلية ، والذي ذاع صيته على لسان الفسراء باعتباره مبتكرا للناي الرعوى (١٦) ، يشرح في هذه ، كما يروي لنا ثيوكريت ، بواسطة شسقلية بوس ، حين أراد أن يصنع نايًا ، ويحدثنا بروبرتوس (١٧) *Propertius* عن آلة من هذا النوع يشير إليها باسم *الهوصة* *القشقلولة* ، ويطلب هارمونيد *Harmonide* في مؤلفه (١) لوسيان (١٨) ، *Zénon* إلى تيمائوس بينما هو يرحبه أن يعلمه فن العزف على الناي ، أن يعلمه بشكل خاص كيف يؤلف نضات ميلودية عن طريق تحرير لغة هواء من فيه ، من خلال لسان صغير (١٩) ، وهناك أمثلة لا حصر لها مماثلة ، نبرهن لنا جميعها أن الأكاديميين قد عرفوا الناي المزوج المصنوع من البوص ، والذي لراه اليوم مستعملهما بين الفلاحين بوجه مزارعو مصر اليوم تحت اسم *الآفوقول* ، وليس من الضروري ، فيما يبدو لنا ، أن نورد شهادات أخرى ، تضاف إلى الشهادات السابقة ، لكي ندلل على أمر تمت البرهنة عليه بالقدر الكافي . وهكذا يتضح أن الآلة الموسيقية التي نحن بصدد الحديث عنها ، كانت معروفة منذ الصور القديمة ، والحاضرة في القدم .

لعل نريد أن نعرف الآن إلى أي عصر من العصور يعود الناي الذي نحن بصدد الحديث عنه ، وحتى تم ابتكاره ؟

إن أجوليوس لم يكتف بالاشارة إلى هذا الناي ، وإنما قد نسر لنا كذلك التأثير الخاص لنضات كل واحدة من نصبتين البوص غير المتساويتين ، وهذا

التأثير الذى لا يزال هو نفس تأثير نشأت الأرغول ، قد جعله أبوليوس .
على نحو ما . محسوسا بفعل طبع الكلمات التى استخدمها كى يشرح لنا
ذلك . ولهذا السبب فلنستأصعدها عندما نضطر الى ترجمته (لأن كلامه يلفظ
الايضاح الذى له فى لفته الأم) . يقول أبوليوس (٢٠) : « كان هيجانيس .
والد مارسيا ، هو أول من جعل آتى ناي ترددان أنغامهما بواسطة طفلة
واحدة . وفى وقت واحد ، وأول من استخرج نغمات حادة عن طريق مخرجين
الى اليمن والى اليسار . كانت (أى النغمات) تتشكل بتزويجها مع طنين
الناقوس . نوعا من الهارمونية » . لم يكن يورنا سوى هذا الوصف حتى
تجلبو الغناء الموضوع كل ما انتهينا من قوله حول قسم أصول الأرغول .
وما نحن إزاء نرى أنه يعود الى القرن الخامس عشر قبل مولد المسيح أى الى
حوالى العام ٢٣١٢ من عامنا الحالى (١٨٠٢) . فمن المعروف أن هيجانيس
قد ذاع صيته قبل مولد المسيح بخمسة عشر قرنا (٢١) على نحو الترتيب ،
وبمعنى آخر ، فإن هذا يجعل ما دفعنا شكل هذه الآلة لأن نحدثه أمرا
لا ريب فيه ، كما يبرهن على أن اختراع هذه الآلة الموسيقية يعود الى رجل
صاحب عبقرية أنضجتها المعرفة وذى مزاج راق . وقد فى عصر يزخر
بالأحداث الكبرى ويزدهم بظلمة الرجال ، فبرغم كل ما يقوله أبوليوس
عن هذا الأمر ، يظل التعاويع والوقائع بالنسبة لنا المصول الرئيسى ، وليس
ما يرتليه هو من أحكام حول هذه النقطة ، فلقد أخطأ ، ولا ريب ، حين يطلق
صفة المفسونة (٢٢) على قرون كتب الناس فيها عن ألا يأتوا الا كل ما هو
نافع ، ومفيد ، وأصلوا ، فى الوقت نفسه ، ما لم يكن ترجى من ورائه
سوى المنة وحدها . وفى هذا نتعرف على مبدأ قدام المصريين ، هؤلاء القوم

* تصاحب لفظة الناقوس اللفظة اللحن الترتيب الذى يصعد عن
الأرغن . (لترجم) .

المشهود لهم بأنهم أكثر أطم الأرض حكمة والمزدهم ثقافة وعلماء . في العالم القديم كله ، إذ كان هؤلاء يوفقون تقسم ضروب الفنون والصناعة ، بل كذلك طفرات العبقرية ، عند تلك النقطة التي يبدو فيها التقدم في هذا الضرب من ضروب الصناعة والفنون أو ذلك خلوا من النفع ، كما كانوا ينظرون إلى استخدام الانجازات في غير الأغراض التي جاءت من كضرورة لا محيص عنها ، بالنسبة لها ، باعتباره انتحالا مجعفا يستحيل في هذا الزمن - ولا يمكن ، بالتاكيد ، أن يعد عصر هيباتيس خشنا لأن المصريين أولفوا تطوير نمطه الناق عند هذا الحد(٢٣) . أو لأن الناق لم يكن يشغله كل هذا العدد من النقوب(٢٤) ، أو حتى لأن المزف عليه لم يكن قد ابتكر أو كان قد ظهر لأول مرة(٢٥) . لقد كان المصريون والكلدانيون والفرجينيون والفينيقيون ، عندئذ وبالفضل ، شعوبا ذات حضارة متقدمة ، وكانت معارفهم في مجالات العلوم والفنون قد بلغت شأوا بالغ الكمال ، بل لأنها كانت قد وصلت عندئذ إلى الدرجة التي تتحقق فيها مسادة الشعوب دولها حاجة إلى مزيد من التطوير ، ولا يتبقى إلا أن أبوليس قد أصدر حكمه الجائر هذا على شعوب هذه الأزمان الضاربة في القدم تحيرا مسبقا أعنى من جانبه لصره هو ، أو قل إن السبب في ذلك يعود إلى جهالة مطبقة بالتاريخ .

ولربما يقول قائل . ولذا لأن تعجس كل هذا المناء من أجل ناي بالنس للفلاح أشد يؤسا ؟ ونحن نقر بذلك عن طوب خاطر ، ومع ذلك فقد تيقنا ، في مؤلف لنا من الطبيعة نفسها التي لهذا المؤلف ، أنه مغول لنا إن نبجاز تلك الحدود البالغة الضيق ، التي انصرفت في أطارها ميكانيزمات الفن الموسيقي وممارساته الرتيبة . وأنه لا بأس بنا ، كلما هيا لنا موضوعنا الفرصة أن نقدم بعض احتهادات والكتار ناقمة ، لكن سائلنا قد يعود

يحتاجنا : ولماذا يصننا اليوم أن نعرف أن الرعاة قد استخدموا آلة موسيقية
مماثلة منذ ثلاثة آلاف عام ؟ وأية فائدة يمكن أن يجنيها المرء من هذا
الاستمرار في هذه الحقائق التفرقة ؟ ولم لا نكتفي ببساطة بأن نقرر لنا ،
في أيجلز ، تركيب وبنية الأرقول الذي لن نفيد منه شيئا إلا مجرد ما يجنيه
من نسبة الأمر كله إلى الحملة الخالدة على مصر ؟ وفي الحقيقة ، فلفل الأكثر
راحة لنا إن لم تكن قد أقمنا أنفسنا في هذه البحوث ! ومع ذلك ، فحيث
لم نستطع أن نفلح أنفسنا بأن الوقائع التاريخية ليس لها من نفع سوى
اشباع الفضول ، وحيث أنا ، عكس ذلك ، على يقين بأن الوقائع لا تنقل
إلا باعتبارها نصائح وتجارب تعلمها أجيال مضت لأجيال تتعاقب ، فنحن
على يقين بأننا لم نتجاوز الحدود حين نلتزم بتأمل هذه الوقائع ، وإن علينا
بالتالي أن نسمى لتجديد الفوضى ، كلما كان ذلك ممكنا ، عن كل ما يتصل
بمبادئ وممارسات الآدميين . فكل أساس المعرفة الدقيقة بهذه العادات
والممارسات يصبح لدينا للوفاء المؤلفين من الإغريق واللاتين ، وهم الذين
نقلوا إليها أكثر وقائع هذا التاريخ القديم أهمية فعل سبيل المثال فإن
ما انتهينا من ملاحظته حول استخدام الآدميين للنار المقل المزدوج ، الذي
يفسجه كثيرا لوقول المصريين المحدثين ، وكلنا المقاييسات والمقارنات التي
نوصلنا من طريقها إلى تحديد التماثل القائم بين هذا النار الرعوى المزدوج
الذي كان لدى الآدميين وبين أرقول الفلاحين ، موضع حديثنا ، أو بالأحرى
وقولنا على هوية هذا النار القديم - إنما يقلق المزيد من الأضواء على نص
لجده عند شارح أو مفسر يندار ، يقر العلماء المتخصصون أنفسهم بأنهم لم
يتمكنوا من فهم معانيه بدقة ، إذ يفسرنا هذا الشاعر عند بداية الأنشودة التي
ألها على شرف عزوف ناي ميداس بقوله : وعلى الرغم من أن لسنان ناي هذا

العزف قد انتشت الى فعل الآلة نفسها ، التي اختار - هو - أن يعزف عليها ، لأن ذلك لم يمنعه من مواصلة العزف ، وعلى هذا فحيث لم يستطع العلماء أن يتخيلوا إمكانية وجود آلة عزف أخرى يمكن أن تنطبق عليها هذه الملاحظة سوى الناي ذى المنقار ، وحيث لم يتصوروا كيف يفهم ممكنات الافادة من هذه الآلة وقد انتشى ما اعتبروه لسانا (أو لسينا) لها ، أى هذا الطرف الخشبي الذى يشغل الفتحة العلوية للأنبوب عند موضع القدم (٢٦) ، فإن الأمر قد انتهى بهم الى القول بأنهم لم يفهموا جيدا كيف كان ميداس يستطيع أن يواصل عزفه على الناي بعد أن انتشى هذا اللحن .

وينبغى لا قلناه فى وصفنا للصغارة المصرية ، وهى من نوع الناي ذى المنقار أن يكون قد تبين بجملة أن قطعة الخشب المستديرة ، المخروطة بسيل من جانب والمقرعة بعض الشيء من الجانب الآخر ، والتي تسد فتحة الآلة لتفكيك نفسها أو منقارها ، هى بالغة السبك لحد لا يمكنها معه من أن تنثنى ، فإذا ما أصابها ، برغم ذلك خلل مهما تكن فسائته ، فمن شأن ذلك أن يجعل الآلة غير صالحة حقلًا للاستعمال . ومع ذلك فلم يحدث أن أشير الى هذه القطعة أو الطرف الخشبي على الإطلاق ، وهى قصيرة ويبلغ سمكها سمك الإبهام ، على أقل تقدير ، باسم اللسان ، ولكن الأمر ليس على هذا النحو ، فيما يتصل بهذه القطعة نفسها من الناي القديم المزودج ، والذى يعرف الآن فى مصر باسم **الأوغول** ، وهذه القطعة التى فصلوها عن طريق أحداث شق طولى لى سمك البوصة ، وهى الجزء من الآلة التى لم يعد يرتبط بالأنبوب الا عند موضع واحد ، كان يشار اليه على العموم ، فى اليونانية القديمة وفى اللاتينية ، وفى الفرنسية باسم **كسكان** ، وليس هناك نوع آخر من آلة الناي يوجد به لسان سوى هذا الذى يسمونه **الأوغول** فى العربية ، ونعرف نحن فى فرنسا هذا الصنف من الناي ، وإن يكن أصغر حجما تحت

اسم Chastumant الى الشجيرة . وهو في حقيقة الامر ليس سوى ساق سنبل
او البوب من نفس مشقوق بشكل طولي من اعلا . على غرار الأرغول .
ومن شياكة مماثلة يحدثنا فرجيل في هذا البيت :

« تلك تعزف الانشودة الرعوية على الناي الرليقي »

وكذلك في البيت التالي :

« انا ذاك الشخص الذي عزف منذ زمن على الناي الرشيق »

ولا يختلف الأرغول قط عن هذه الشياكة الا في أنه مصنوع من قصبة
بوص . والا في أن أطوال أبعاده أكبر بكثير من نظائرها في هذه الشياكة -
وعلى هذا يكون الأرغول هو الآلة الموسيقية الوحيدة التي يمكننا أن نطبق
عليها ملاحظة خارج بندان . وفي واقع الأمر ، فإذا ما أخذنا في اعتبارنا
أن لسان ناي مائل يكون دقيقا على الدوام بعض الشيء بسبب طوله وعرضه ،
وأنهم يبرونه من اعلا عندما يكون سمكه أكبر مما ينبغي (٢٧) من اعلا .
ناحية الطرف (العلوي) للآلة ، فإن علينا أن نتوقع ، كأمر مرجح حدوثه
على الدوام ، أن هذا الشيء ينثنى ويرته اذا قابله جسم صلب من أي نوع
ينثنى تجاهه بعض مقاومة (أو يحدث عليه بعض ضغط) . كما يحدث ان
يرتطم أحد أصابعنا ونحن نضغس (الأرغول) بأصابعنا متجهين من أسفل
الى اعلا ، بطرف هذا اللسان . أو اذا ما اخرج - هو - بعد تجفيفه به أن
يناله بعض البلل . ومن المرجح أن يكون ناي مبدس ، وله اثنتي لسانه ينزل
حافت مقابله ، لم يحل دون مبدس وموصلة العزف عليه ، فحيث يتصف
هذا اللسان بالرونة فلن يكون من الصعب (بالنسبة لعازف متدرب) أن
يقم عليه . من طريق الضغط فوقه بشدة بواسطة الشفاه في الوضع
والاتجاه الذي لا بد له أن يتخذها ، بحيث لا يشكل الأمر بالنسبة للعازف
الا صعوبة تقنيات ولا بد من التغلب عليها .

الهوامش :

- (١) أنظر اللوحة CC . الأشكال ٢١ . ٢٢ . ٢٣ .
 (٢) يوريبديس . ايجينيا في أوليد . البيت ١٠٣٧ .
 (٣) Théocrit, Bucol. idyl, VIII, v 21 et seqq. Virgil, Bucol. eclog. II
 (٤) Pausan. Arcard. P 518, Virgil, Bucol. eclog. II V32 et seqq.
 (٥) أوفيد يوس . مسخ الكائنات . الكتاب الأول . البيت ٧٠٧ وما
 بعده . Virgil, Bucol. VIII
 (٦) Virgil, Bucol. eclog. II v. 24, 31 et seqq.
 Tibul, lib II, eleg. V. V. 28 et seqq.
 (٧) Lactet. De rerum nat. lib IV, V. 588.
 (٨) آتيايوس . مادية الفلاسفة . الكتاب الرابع - الفصل ٢٥ .
 ص ٥٨٩ .
 (٩) فرجيل . الأبيات . الكتاب العاشر . البيت ٦١٧ وما بعده .
 (١٠) Théocrit, Epigr., et Bucol. idyll, VIII, Virgil, Bucol. eclog. V
 ثيوكرتوس . الإبرامات . والقصيدة الرعوية رقم ٥ .
 فرجيليوس . المختارات الرعوية رقم ٥ .
 وترى في مصر أيات بوص ذات سبع وثمانى وتسع قصبات . بل
 يصل عدد هذه البوصات لما هو أكثر من ذلك . من أطوال مختلفة . وثانى
 في ذات الترتيب الذى جاءت عليه في ماى الآله بار . وتلتصق هذه القصبات
 في آلات الناي تلك . الى بعضها البعض بالشمع . ونظم الى بعضها كذلك
 من طريق خيط أو رباط يضعها جسيما في الوقت نفسه . ولا يستخدم هذا
 النوع من النايات الا من الفلاحين أو أبناء طبقة الشعب . ويطلق عليه عزلاء .
 اسم جتاج أو موسيقال . وقد أحملنا وصف هذه الآلة لأنها قد جاءت على
 وجه الدقة على نحو ما صنعت عليه الآلات من هذا النوع . التى تراها في
 أوروبا . والتي نسميها تتردد عادة في شوارع باريس منذ بضع سنوات .
 (١١) فرجيل . الأبيات . الكتاب التاسع . البيت ٦١٧ وما بعده .
 « حيث الناي ذو القصبتين يعزف الفهن الذى اعتدتن سماعه » . وحيث
 تدعوك الدفوف وترسم البعير كونه المصنوعة من خشب البلس . والتي
 تسمى الأم الأبدية (كيبيل) .
 (١٢) « ألا ترغب بحق النواصيات (= ديات الفنون) في الانشاد على
 نغمات لكرمار الكرواج ؟ إن هذا لأمر مبهج بالنسبة لى . فلما أيضا عندما
 ناسك الناي سائلا في عزى أحد الأهلان . لما نالنى الذى يقوم بالغز
 فسوف يسمينا في تلك الأثناء عندما يعزف على مزماره الكسو بطيئة من
 الشمع بانناش متواصلة . ونحن والفلون خلف الكهف بالقرب من شجرة
 البلوط الكثيفة الأوراق . فتكون بذلك قد حررتنا الله بأن ذا سيلان الماء
 من سطوة النوم . » Théocrit. Epigr. V
 (١٣) Théocrit, Bucol. idyll VIII, V. 18 et seq. Epigramm. II

فيوكتريوس . القصيدة الرعوية رقم ٨ . بيت ١٨ وما بعده . ابجرامه
رقم ٢ .

(١٤) . اعطوني جبل بلطفوس وجبل الكافز . وزودوني كذلك بلثاى
المزدوج ذى التفحات الطيبة . حتى لا اثير حليقة فيويوس . لانه يرفض صوت
مزمارى الكفم بالحيوة .

تونوس الديونيسييات . البيت ٢٩ وما بعده .
وان يكن الامر على غير هذا النحو فيما يخص الثاى المزدوج الذى
يتناول بالهديث فى البيتين ٢٢٢ و ٢٢٣ من ديونيسيياته - الكتاب
الأربعون :

« كانت الزمير ذات القصبين القسوية فى بريكينتوس وجبل القربة
الأم » تصغر لجمرة مربية ذات طابع حزين عرفت به منطقة ليبيا .

ويلعب تونوس بأشارته الى هذا الثاى الذى كان اثنين تفحاته يسير من
حداد مفرغ شبيه بهضاد الليبيين . الى تلك الصرحات المولوة والتي كانت
تصاحب جنائزات الموتى . الذين كانوا يدفنون فى جبالناى بالغة الروعة .
لرأى بطول حافة الهضبة الليبية . كما يريد أن يتناول النايات القربجية
التي كانت تستخدم فى عبادة كيبيل *Cybele* فى أمياد باخوس . وكانت
هذه النايات المزدوجة متساوية القصبين . ولم تكن قصبتهما مصنوعتين من
البوص ، وانما من خشب البقس أو من نبات اللوتس . وكانت تنتهى بفتحة
يقع على هيئة قرن . وله رسم شكل هذا النوع من الناي فى كهوف ايليتيا
(الكتاب) فى اثر موكب جفانزى . وعلى هذا فان هذا الصنف من الناي
يختلف كلية عن الأرغول .

Ovid. Remot. amor. V. 181 (١٥)

Théocr. Epigram. et Bucol. idyll. VIII. Virgil. Bucol. eclog. II (١٦)

Propert. lib. IV, eleg. VIII, V 52 (١٧)

Lucien. Harmonides (١٨)

(١٩) هذه الكلمة فى Lucien قد عبر عنها بكلمة : (لسان الزمار)

Apul. Florid. lib I, p. 406; Latetiae Parisiorum an. 1801 (٢٠)

(٢١) تشهد رخامات ارندل Arundel بنفسى هذه الواقعة وتحدد
Chronicus Canon Egypt. Hebr et gr. cum Disquisit. D.J. Morshani
ad seculum IX, p. 112 Londini, 1872; Langlet, Tablettes Chronologi-
ques etc;

هذا العصر كواكب لموتها . انظر :
أبيايوس . مادبة الفلاسفة . الكتاب الثانى عشر . الفصل الثانى .
الصفحة ٦١٧ .

Rodibus adhuc seculis solers Hyganis ante alios canere. (٢٢)

Apul. ubi supra. وترجمتها:

« من القرون الفائرة حتى الآن غنى هيجانيس لماذلق قبل الآخرين . »

[أبوليوس . أعلاه]

(٢٣) « حقا لم يسرع فى عزف القصود بجان ثابت . نفس الموضع

(٢٤) « لا ! ولا الزمار ذو الثقوب الكثيرة . نفس الموضع

(٢٥) « وبكل تأكيد فانه حتى تلك الوقت .. كان ذلك الفن الذي ظهر حديث الاستشغال » .

(٢٦) حول وصف هذا الجزء . - انظر ما للنساء عند حديثنا من ناي المصريين ذي المنقار والذي يطلقون عليه في العربية شياجة أو صفاوة .

(٢٧) انظر اللوحة OC الشكل رقم ٢٤ .

البحث الثاني

عن الأروغول - وعن أجزاءه ووظيفته

توجد ثلاثة أصناف من الأروغول (١) . الكبير ويسمى الأروغول الكبير .
والوسيط ويسمونه الأروغول الصغير . والصغير الذي يطلقون عليه الأروغول
الصغير .

ويتركب كل واحد من الثلاثة من قصبتيْن أساسيَّتيْن . أولاهما A
أكبر طولاً ولانيتها B ذات طول أقل . وتضم أحدهما إلى الأخرى . وذلك
بالإضافة إلى أطراف عديدة . تكون في أدنى (أي في نهاية) الأبوبين
الرئيسيَّتيْن A و B . أما القصبـة الطويلة A فنطلق نحن عليها اسم الجسم
الكبير . وأما الصغيرة فنسميها الجسم الصغير . وأما الطرف أو القصبـة التي
تضاف إلى حاتين القصبتيْن فقد أسميناها الجسم الإضافي أو ما قبل الجسم .
وأخيراً بالحرف C إلى الطرف الذي ينتسب إلى الجسم الكبير A . وبالْحرف
D إلى الطرف الذي يضاف إلى الجسم الصغير B . كما أسمينا الجزء الذي
يضاف إلى قمتي حاتين القصبتيْن البوقال E لا يوجد في هذا الجزء المضاف
الشق F والنسج L اللذان يكونان اللحم . كذلك أطلقنا على الأطراف
الأخرى التي أضيفت إلى النهاية الدنيا من الجسم الكبير A وإلى ما دون
الجسم الصغير B اسم الوصلات وقد رقمناها بأرقام رومانية .

وتنقسم الجسم الصغير B ستة تقارب رقمناها بالأرقام العربية ١/٢ ،
3 ، 4 ، 5 ، 6 . ومن شأن هذه التقارب تحديد ملابس الآلة .
وينتج الجسم الصغير B النضات الحادة التي تكون اللحم المصاحب للنفاء
والذي يمزج على هذه الآلة . وهو يقع إلى اليسار من الجسم الكبير A (٢) .

والذى لا يردد سوى نغمة غليظة . تستخدم . شأن الأوتار الغليظة *basen* فى كل الآلات الوترية ، أو شأن نغمة الناقوس بالنسبة للنفاء . وليس لهذا الجسم الكبير من فتحات سوى شق الفم . والتقب الموجود فى الطرف الأدنى من قناة أيبويه .

وتزود كل قطع البوص التى تتكون هذه النايات عنها . وفى مواضع عدة منها . بأربطة عبارة عن لغات عديدة من دوارة صغيرة أو خيط سميك . مدحون بالشمع المخلوط بالراتنج . وتستخدم بعض هذه الأربطة فى ضم القصبتين . كل منهما الى الأخرى . وتضمهما معا فى الوقت نفسه . وسنطلق على هذه الأربطة هنا اسم **الزودجات** . تمييزا لها عن الأربطة التى سنتناولها فيما بعد . وسنشير إليها بالحرفين **ك** . وتستخدم الأربطة الأخرى فى دعم وتقوية الأطراف المخصصة لتلقى أطراف أخرى . بحيث جوفت الفتحة هنا ووسعت لتسهيل دخول الأطراف الأخرى فيها . وحيث باتت بالتالى ضعيفة . فإما قد لا تستطيع مقاومة الضغط الذى تحدثه هذه الأطراف عند دخولها فيها . وسنطلق على هذه الأربطة اسم **الأربطة البسيطة** (أى المفردة أو غير المركبة) وسنشير إليها بالحرف **س** . كذلك فى شأن هذه الأربطة الأخيرة أن تستخدم كذلك كسوة لمقد البوص على غرار ما تفعل أربطة مماثلة تغطى عقد القصبه التى يتألف منها الناي . أما الفرق الوحيد الذى يمكن أن نلاحظه هنا فهو أنها فى حالة الأدهول تملأ فوق لحاء البوص مباشرة وليس فى حز عمود فى سمك المقصب (على غرار الناي) . كذلك سنميز هذه الأربطة الأخيرة عن بقية الأربطة الأخرى بأن نطلق عليها اسم أربطة الربيه أو الأربطة (الفراسي) . وسنشير إليها بالحرف **ز** .

ويشدد على الأربطة المزودة **ك** المستخدمة فى ضم القصبتين كل منهما الى الأخرى . بدورها . بواسطة خيط يضمهما على نحو ما الى

لسين . يربطهما ويضيق فيما بينهما في المنتصف . مروراً بين القصبتين A و B ، مما يريد من متانة هاتين القصبتين ويحول دون أن تتزحزح أى منهما الى هذا الجانب أو ذلك . ثم يستطيل هذا المحيط نفسه بعد أن يقوم بدعم وتقوية الأربطة الأولى من أعلا . ويشد بأقوى قدر مستطاع حتى الأربطة التالية . التي يقوم بالالتفاف حولها على نحو ما التفت حول الأربطة الأولى ومن هناك يستد كذلك ويشد حول الرابطة المردوجة الأخيرة التي نظم الجسم الصغير الى الجسم الكبير من ناحية طرفها الأدنى . وإلى هذا المحيط المشدود بين الجسمين A و B . ومن الخلف بواسطة حلقة متحركة يعلق المحيط اللذان تربط اليهما بوقال B كل من الجسمين عندما ينفصلان عن الطرف الأعلى لهما (أى في غير حالة العزف) . وبالمثل تعلق كل وصلة إضافية إما الى جسم الآلة إذا كانت مبطورة له . وإما الى الوصلة التي تسبقها عن طريق خيط مزدوج مقلود الى الرباط الأول من هذه الوصلة وإلى الرباط الأخير للجزء الذي يسبقها . بحيث تظل هذه الوصلة . في نفس الوقت . عند فصلها . معلقة الى الآلة . على نحو ما نستطيع أن نرى في اللوحة CC الشكل رقم ٢٢ ، في الوصلتين ٢٢ و ٢٣ اللتين رسمتا منفصلتين

الهوامش :

- (١) انظر الأشكال ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ .
(٢) جاء الشكل رقم ٢١ مقلوباً عن الوضع الصحيح الذي للآلة .
وان يكن هذا الاتجاه صحيحاً في الشكلين ٢٢ ، ٢٣ .

البعث الثالث

حول الأجزاء التي يتألف منها كل من الأفعول الكبير
والأفعول الصغير والأفعول الأصغر . وحول الأفعال
الرئيسية في هذه الآلات الثلاث . وحول مساهمة
وخواص نفقاته . وحول جدولها النظمي . وكذلك
حول تحديد عناصر كل واحدة منها

وهما يكن صنف الأفعول . كبيرا كان أو صغيرا (أى وسطا) أو أصغرا
فإن اجراء الرئيسية تنظر في كل الحالات هي ما على :

- ١ - الجسم الكبير A .
- ٢ - الجسم الصغير B .
- ٣ - الجسمان الأماميان B و B .
- ٤ - بوقال الجسم الكبير وبوقال الجسم الصغير .

أما بقية الأجزاء فليست سوى الإضافات تتم حسب مزاج أو طبيعة
المعارف . ولذلك فهي تقدم سوى أطوال هذه الآلة دون الوصلات . ثم أطوالها
بعد إضافة هذه الوصلات . لكما سنطرق أنفسنا من الدخول في تفاصيل
حول أعداد القطع المضافة . حتى لا نشغل القارئ سوى بأشياء ليست جديرة
باهتمامه .

يتركب الأفعول من عشرة قطع هي :

أولا : الأجزاء الستة التي أشرنا إليها .

ثانيا : الوصلات الثلاث IIIr, & IIr, Ir بالنسبة للجسم الكبير A .

والوصلة Ir في الجسم الصغير B .

ويصل الطول الاجمالي لهذه الآلة ، دون اضافة الأجزاء الأخيرة . نرى
غير مقتبل الا على الأجزاء الستة الرئيسية الى ٤٨٢ سم . في حين يبلغ هذا
الطول مشتملا على كل الوصلات الى متر واحد و ٧٠ ملليمتر .

اما الأرفعول الصغير ، وهو ما نسميه نحن بالوسيط ، فلا يقتبل
الا على ثمانية أجزاء ، وبالتالي فليست له سوى وصلةتين ، ويصل طوله
دونهما الى ٤٢٠ سم ، اما اذا اضيفت الوصلتان فان هذا الطول يفترز
الى ٨٢٦ سم .

واما الأرفعول الأصغر ، وهو ما نطلق عليه اسم الصغير ، فلا يتكون
الا من سبعة اجزاء ، وليست له . بالقال سوى وصلة واحدة ، يصل طوله
دونها الى ٣٣٤ سم . ويصل باضافتها الى ٣٨٦ سم .

وليس مسمرا على فلاحى مصر . وعلى سكان الريف الأفريقي الآخرين ،
من اعتادوا على صنع الصنوف المختلفة من الأرفعول . أن يقلدوا . بل من
الانتباه . عند صنعها شكل آلة لها تلك البنية البسيطة التى كانت للنائى
القديم ، والذى يتخلون منه أنسودجا مبدئيا . ومع ذلك ، فلكمى تنظم
النشاط ، ويحقق التناغم فيما بينهم بشكل كامل ، فلابد من شئ أكبر .
فهم بحاجة ماسة لحرفة الأطوال التى تتحكم مراعاتها فى الأجزاء المختلفة
لهذه الآلة . وبأوضاع قريبا والمسافات الفاصلة بين هذه الثقوب ، أو
يلزمهم على الأقل أن يكتسبوا مهارة اعتيادية أو روتينية فى فن تركيب هذه
الآلات . وهو امر ليست لديهم عنه اليوم لدى فكرة ، فهم يحزون بوصاتهم .
ويغفونها . وينظفونها حتى أكبر درجة من النظافة يستطيعونها . ثم

يضمون البوصتين كلا منهما الى الأخرى ثم ينقبون الثوب على مسافات متساوية كما يتراءى لهم ذلك مناسبا . بمجرد النظر . وإن كانت هذه المسافات تأتي في الواقع متفاوتة ، زيادة أو نقصا . بنحو سبعة ملليمترات ، ثم يضيفون الأطراف الأخرى كما يرون . وبهذا تكتمل ألهم الموسيقية صنعا . فإذا لم تعجبهم نغمات هذه الآلة يلقون بها بعيدا كي يبدأوا في صنع أخرى . فإذا لم تحزن هذه الأخرى رضاهم يبدأون الكرة من جديد . وهكذا دوليك . حتى ينالوا بختهم . فالخامة التي تصنع منها هذه الآلات متوفرة . ورخيصة الثمن . كما أن وقت الصانع نفسه ليس ثميناً . فإذا ما أمكنه . في مقابل ستة من النايات صنعها أن يحصل على ٨ الى ١٠ عدلين . وهو ما يقابل عندنا ٦ - ٧ سو وست دراهم . فسيجد في ذلك تمويضا كافيا للغاية مما لحق به من خسارة في صنع النايات المحببة التي تخلص منها .

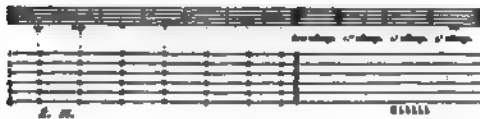
أما آلات الناي التي في حوزتنا ، فقد صنعها من أجلنا خصيصا . رجل نوبى المشتهر بمهارته في هذا الطرب من العمل . في القاهرة . فلم يعمل أى شيء . يمكنه أن ينفذ عليها رونقا . وهذا كل ما كان في استطاعته أن يأتى به على أفضل وجه . ولذلك فلو أن الآلات التي صنعها كانت قد جاءت أكثر عيويا مما كانت عليه . فلم تكن رغبنا في امتثالها لنقل . بسبب ما تقسمه لنا من فرصة لأحراء مقابلات ومقارنات عامة بالنسبة لنا .

وتكتفى نغمات هذا النوع من الآلات الى نوعين مختلفين : الحادة . وهي تلك التي نحصل عليها من الجسم الصغير B . والغليظة التي يرددها الجسم الكبير A . وهي التي تشكل الايقاع الرتيب (أو ايقاع العاقوس) . ومع أن النغمات الحادة تأتي صاخبة بعض الشيء . فإنها مع ذلك مليئة ومشبعة . وتحتل مكانة وسطا بين تلك التي يحصل عليها من آلة الكلارينيت

من لا يحسنون بعد التحكم في الامساك بعضها . وتلك التي تصدر عن مزمار ردى . ولكن النغمة الفليضة . صانعة الايقاع الرتيب . والتي تشبه كثيرا النغمات الفليضة الصادرة عن الزمزم . اما عن ترتيب النغمات ومياريها النفسى . فيمكن الحكم عليهما من الجدول الذى تقدمه هنا لكل صنف من صنوف الأوتار الذى ينقسم اليه .

الجدول النفسى ومساحة النغمات في المزمار الكبير

نغمات الجسم الكبير A نغمات الجسم الصغير B

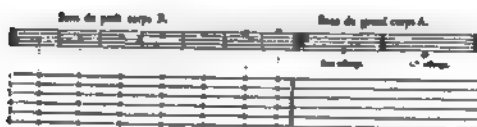


الجدول النفسى ومساحة النغمات في المزمار الصغير

نغمات الجسم الكبير A نغمات الجسم الصغير B



الجهول النفسي ومساحة التفهمات في الأراغول الأصغر



فصل السابع
عن الزمسة

البحث الأول

عن استعمال . وشكل وخطة وتركيب هذه الآلة

حيث كنا نصكر . عنه رحيلنا من مصر . على مسألة قريبة من
رشيد . باتجاه البحر . الى الشمال من القرية المسماة الجزيرة . على الشط
اليسن للدواع القيل . الذي يمتد الى الشرق من جزيرة فارسي . تجاه القبة
القسمالية لهذه الجزيرة . في انتظار ان تهبط لنا ريح مواتية الفرصة لعمود
البوغاز . وهو لسان ماء . تكتنفه الاخطار . فقد كان لدينا وقت يسمح لنا
بان نجوس خلال المناطق المجاورة . سواء في شكل جولات او نزعات . او
يقصد شراء بعض المؤن التي كانت ضرورية لنا . فقد كنا نقوم بجولات
الغراء هذه بانفسنا سميا منا لاصطاء السكان المريد من الامان والثقة .
اولئك الذين كانوا يضطرون لاختفاء هذه السلع التموينية التي كانوا
يحتجزونها لنا . حتى تكون بعيدة عن عيون المتعاطلي . الذين همكوا
- هناك - في حوادث سلب تجاوزت كل حد . كما انخرطوا في ارتكاب
كل انواع الفظائع دون مراعاة لجنس او لسن . وهي امور كانت تؤدي الى
زيادة احساس الناس بالاسف على رحيل الفرنسيين بشعر ما كان يزيده
هؤلاء من لطمعاتهم .

وفي واحدة من جولاتنا هذه . وكان ذلك في السابع عشر من ترميدور
من العام الحادي عشر (١٨٠٦) . سمعنا من بعيد نغمات
صادرة عن آلة موسيقية . فتوجهنا الى مصدر الصوت لنبذلنا حقيقة تجمع
بها عدد من المتعاطلي لا بأس به . كانوا يزجون وقت فراغهم . وهناك
لحنا شخصا يرقص وقصة المصريين (الرقص البلدي) . على انغام آلة تم

صنفا من مزمار القرب لا قرار لها^(١)) أى ليس لها لم أساس أو قرار
وتيب (. يسمونها فى مصر : الزقرة . وعلى نوع من النفوف أسطوانى فى
جزء منه ، ودخروطى فى الجزء الآخر . يسمونه **توبكة**)^(٢) .

استرحت هذه الزقرة انتباعنا . فلم نكن قد رأينا مثيلا لها من قبل
فى مصر . على مدى أكثر من ثلاثة أعوام قضيناها هناك^(٣) . فاقتربنا بقدر
كاف كي نتأملها على مهل . وادركنا أن هذه الآلة تتركب من جلد تيس A .
شبيه بالجلد الذى تصنع منه القرب التى يستخدمها **السلهون**^(٤) فى
القاهرة . جلب المياه إل البيوت . ومن ثلاث قصبات من البوص .
أولاهن B . مربوطة إل أحد جانبي القربة . أما الأخريان C فقد ربطتا
إل الجانب المقابل . وتنتهى كل واحدة منهن . فى الطرف الأدنى منها بطرف
قرن D . مطوف بطى الفى . كان جلد التيس لا يزال حاملا للشعر
الذى يكسوه . ولم يكن نموزه سوى الأقدام والرأس والذيل . وهى الأجزاء
التي انزعجوها (حتى يبدو تيسا كاملا) . وقد خيط هذا الجلد بطريقة
لا تدع له من فتحة سوى تلك التى اضطرروا لاجدالها بغية ادخال طرف كل
واحدة من البوصات الثلاث . وقد ضم هذا الجلد وخيى عليه بواسطة
دويارة صغيرة من حول قطع البوص . فوق الجزء الفى يدخلون بها منه إل
جسم الآلة مباشرة . حتى لا يستطيع الهواء أن يجد لنفسه منفذا إلا عن
طريق البوص . وحتى لا تخرج منها النفضة إلا طبقا لرغبة العازف . وقد
يلغ طول كل بوصة ١٦٢ سم . أما البوصة B فهي بوصة المم .
وتدعها . وكذا الجلد الذى يربط حولها وصلة من خشب X . ينقشها
عند مركزها ثقب دائرى متناسب سعته مع ثخانة البوصة التى تنفذ منه .
وتتخاط هذه الوصلة من فوق الجلد . أما الطرفان الأخريان ، أو القصبتان
الأخريان C واللذان تخرجان من الجهة المقابلة . فتتقب كلا منهما قلوب

أربعة ، ويتهى كل منها بطرف لقرن بقرة ، مقوف وموج . بحيث يتجه الجانب المثلث من تقوسه الى أسفل ، والجزء الأكبر منه الى أعلا ، ويمكن كل من طرفى القرن أن يبلغ ١٢٥ سم . فى حين تصل سمته عند نهايته نحو ٨١ سم . وتردد القلوب الأربعة لكل بوصة أربع نظمات متباينة ، فى المتساوى ، وعلى التعاقب بين هذه البوصة وتلك .

وهذه النظمات الأربع هى :



ولم تكن لدى المؤلف على هذه الآلة عندئذ النية ، فيها يبدو ، لأداء أو تكوين لمن منتظم . حتى بدأ وكأنه يحرك أصابعه بشكل آلى عند سده وفتحته للقلوب بالتبادل . ومع ذلك فقد كان يعود على فترات منتظمة الى أداء النظمات نفسها . وقريب من ذلك ما فعله فلاحو مقاطعة ليوموزان L'Isère ، وبعض المقاطعات الأخرى فى فرنسا ، عندما يعزفون على هذه الآلة .

الهوامش :

(١) مزمار القرية الذى نعرفه اليوم باسم موزيت Musette ليس شيئا آخر سوى مزمار القرية الذى كنا نسميه كورنمووز Cornemuse . وإن يكن أكثر تعقيدا وأكبر اكتسالا ، كذلك فإن الكورنمووز لم يكن شيئا سوى التشابيهي Châleuse ، وهو نوع ثالث من مزمار القرب ، وكان آلة دهرية أو حقلية . فى حين كانت الكورنمووز آلة لا يستعملها سوى العامة ، وأما الموزيت ، فكان ينظر اليها ، منذ نحو قرن ونصف من الزمان على أنها آلة موسيقية ، ولستعملها نحن الآن فى الفرض نفسه الذى نستعمل فيه آلة البيانو المنيف Piano forte ، لقد أنضت هذه الآلة كتقبل فى سجلاتنا الموسيقية (فى سجلات الكونسيرج) .

(٢) وسلفنا هذه الآلة فى الباب الثالث من هذا المؤلف ، الذى خصص فى البحث فى آلات النقر أو الإيقاع .

(٣) انظر شكل هذه الآلة فى اللوحة OC ، الشكل رقم ٢٥ .

(٤) وهو الاسم الذى يطلق على ناقل المياه فى مصر ، والمزمار سلفه .

البحث الثاني

حول فهم آلة الزقزة في اشرق ، وحول التماثل للأهل العالم بين هذه الآلة وآلة التابل التي كان الأقمنون يستخدمونها

لا جدال في انه مجد تنبيه به آلة موسيقية ما ، قديمة - ان تظل تستخدم
منذ زمان لا تحيه الذاكرة ، في بلد متحضر ، لم يتكر فيه الانسان منذ
لرون عديدة شيئا ذا خطر . وبين شغب يكن عشاء طبيعيا لكل ضرب من
طروب التجديد .

ولو كان يحدث أن الناس لا يؤمنون قط ، على أسس بالغة الوهن ،
الاحكام التي يحلو لهم أن يطلقوها ، عند حديثهم عن الموسيقى والآلات
الموسيقية عند الأقمنين ، لما وجدنا كثيرا من العلماء يتعاضون فيما بينهم
في الآراء التي يبدونها حول هذا الموضوع ، ويناون هكذا عن الحقيقة ،
بسبب استخدام سيمى ، ومعين من جانبهم ، لملهم الفزير ، الذى يحرف
بهم عن المجادة ، باكثر مما يتوهم الى عوارف موضوعية حول فن الموسيقى

ولقد رأينا لتونا أن الزقزة تتألف من قرية او جلد تيس توجد على
أحد جانبيها بوصة تصنع لم الآلة ، وتوجد على الجانب الآخر بوصتان أخريان
تحددان الملاصق النضية لهذه الآلة ، وبمعنى آخر ، فإن كل ما ينبتنا به
الزقزون الأقمنون حول شكل وتركيب آلة التابل ، عندما تناولوها بالحديث ،
يشي اقناعا بأن هذه الآلة القديمة تنتسب ، بشكل مطلق ، الى النوع نفسه

التي تنسب اليه الزقرة . وأنها كانت معروفة منذ أقدم العصور ، بل إنها كانت مستخدمة بوجه خاص عند المصريين والافريق والرومان .

أما أن النابل قد تم اختراعها على يد الفينيقيين كما يزعم سسوباتير Sopater (١) ، أو على يد إهل قبادوكيا (٢) كما ظن كل من كليسانس السكندري (٣) وأوزيبوس (٤) ، وإن اسمها كان أصلا . هو الاسم نفسه الذي كان يحملها عليها العبرانيون . وإن هذا الاسم يختلف عن الاسم المبدئي أو الأصل لها - فهذا ما لا نسمى الآن قط لائقا الضوء عليه ، ذلك أن علينا أن نتعرف إليها من طريق شكلها أكثر مما علينا أن نسمي لمعرفتها عن طريق الاسم الذي تحمله . ومع ذلك فما لا جدال فيه أن اسم نابل ليس قط اسما افريقيا . مع أن الافريق قد استخدموه . وإن هذا الاسم - إذا ما سلمنا أن نتحدث بلغة هؤلاء القوم - هو اسم بربري (٥) . ذلك أن الافريق كانوا يطلقون هذه الصفة على كل ما هو ومن هو غريب عن وطنهم . أشياء كانت أو كلمات أو أشخاصا . ومع ذلك فإن من المرجح أن العبريين ، حينما أطلقوا على هذه الآلة التي يدور حولها حديثنا اسم فيل (٦) والذي قرأه الافريق وكتبوه فيلار (٧) أو نابلاص (٨) ، والذي نلفظه نحن في الفرنسية نابل ، لم يفعلوا ذلك بمحض الصدفة أو دونما سبب : فإما أنهم . من طريق هذا الاسم ، قد ترجعوا إلى لغتهم الاسم الأصل الذي كانت تحمله هذه الآلة أو أنهم قد أشاروا إليها بأحدى السمات التي كانت تميزها أكثر من غيرها ، لهذه الطريقة على العوام تتكون الأسماء ، وفي الوقت نفسه ، فلي هذه الحالة أو تلك . فإن كلمة نبل العبرية التي تعني القزبة التي يوسع فيها لكس أو التبيد (٩) . تقدم اثرا من هذه الرابطة الحميمة التي نستنتج وجودها بين

في مدينة يوتانية قديمة في آسيا الوسطى قريبة من أرمينيا المترجم .

النابل والمرقة . ولا تعود صلة القرى هذه بين الآتين امرا يكتنفه الريب
اذا نحن اثقينا بالا الى ذلك الوصف الذى يقدمه للابى (١) أحد الشمراء
القدامى حين يقول : « انها احصى الات الطرب ، ولها على احد جانبيها أنبوب
من الفوس وتردد يرفع كونها عازلة عن الحياة ، نفحات تمتلئ حياة وحياة ،
وانها توحى بالسرور وتشر البهجة فى انشبات الرقص كما تستنير الحب
الباحى الوك » .

ولا تفعل ابيات أوفيدوس (١٠) اقل من هذا عندما تشهد بصفه هذه
القرى الجمية ، فهو يطلب الى المصين ، فى ابياته ، ان يتعلموا العزف على
آله النابل باليدين . ويضيف بانها انه توحى بالبهجة ، وانها توافق ضروب
الروح المطوب . ذلك ان الناس (اليوم) يعزفون على الزقرة باليدين . طاما
ان لها قصبتين من البوص . متقويتين كلتيهما لتحديد الملابس النضمية لهذه
الآله ، ولقد شاعداها تصاحب الرقص ، وهو ما كانته الوظيفة الرئيسية
للسابل . حسبما يذكر ذلك سوبانير على نحو لا لبس فيه . وحسبما توحى
الينا كلمات أوفيدوس ، بوضوح كلف . وعلى هذا فلا يمكن أن تكتنف
الشكوك قط علاقات القرى الثالثة بين الزقرة والنابل ، فهذه وتلك ،
كلتاها من جلد تيس . ومن أنبوب يتخذ قسا لها ، كما ان هذه وتلك تمزجان
باستخدام اليدين معا . ولأن لهما بالضرورة ، هذه وتلك كذلك خرطومين
(قصبتى بوص) لتحديد الملابس النضمية ، كما تستعملن ، كلتاها ، فى
مصاحبة الأغنيات الراقصة .

ولعل الفرق الوحيد قيا بين نبل المبرانيين وزقرة المصريين المحدثين
يتمثل فى ان قصبتى الأولى كانت تنقبهما النا عفر ثوبا ، فى حين لم تزد
ثوب الثانية عن ثنائية ، أربعة فى كل واحدة من قصبتيهما . وتردد ثوب
كل منهما نظمت مماثلة لما تردهه ثوب الأخرى . ومع ذلك فليس مؤكدا

ان كانت آلة العبريين ، في الصور الضاربة في القدم ، ينقها هذا العدد من الثغوب التي تظنه ، بل ان عكس ذلك هو ما يبدو بالغ الترجيح .
ما يقتض هذا الفرق الى لا شيء على الاطلاق .

ويميز المؤرخ اليهودي يوسيفوس ، في عصور اليهودية القديمة (١١) .
عنه حديثه عن الآلات الموسيقية التي اقر صليفلان استعمالها بين اللاويين
آلة النابل (أو النيبيل) من بلية الآلات الموسيقية الأخرى . فيقول :
ان الكيتتر (أي الكيثارة أو القيثارة) مزودة ب عشرة أوتار . لها النبل التي
تردد اثنتى عشرة نغمة فتكر بالإصابع . ومن حملا نستخلص ان النابل
كانت آلة موسيقية مزودة بالثني عشر وترا . أو ب عشرة أوتار على الأقل .
والها كانت من نفس نوع القنبر (أو الكيتير) [القيثارة] . ولقد ظلمنا
لوقت طويل على اقتناع تام بأن أناساً مستعيرين الى هذا الحد . من هؤلاء
اللذين اترفوا مثل هذا الخطأ له فعلوا ذلك بفعل خدعة ما . لكننا لم نتجاهر
على أن نثبت بثقة عند رأينا هذا . إذ كان ثقبنا لذلك الحكم الذي أطلقوه .
وهم من هم . ومع ذلك فبعد أن تمنا كثيرا في شهادات الأقدمين . وبعد
أن قلبنا على كل الوجوه ، الأفكار التي افسحت لها هذه الشهادات مكانا .
فانا قد فعلنا على يقين بأن النابل لا يمكنها أن تكون هي ما صورها بعض
الناس لأنفسهم . أي آلة وترية ذات قوس . ما دمنا لم نجد في كل ما ناله
المؤلفون ، حول هذا النوع من الآلات الموسيقية . عنما تناولوها بالحديث .
اقل شيء يمكنه أن يجعلنا نط على أن نظن ذلك .

وإذا كنا شغوفين بحرفة السبب في وقوع خطأ بمثل هذا الموضوع .
يحظى مع ذلك بدعم عام . مثل هذا الخطأ . فقد حاولنا أن نعود الى منبعه .
ونزعم أننا قد نجحنا في ذلك . فإذا لم تكن قد خدعنا على نحو ما . فلقد
نتج هذا الخطأ عن الترجمة الإغريقية لثبوتة والمسماة بالسبعينية . فحيث

لم يجد هؤلاء (السبعون) في لغتهم سوى كلمة *Ascon* كى تقابل
 بكلمة قوتية ، وهو ما تعنيه كلمة *نيل* العبرية ، وحيث لم يطر هؤلاء
 أن المفهوم الشائع لكلمة *أسكوس* في اليونانية يمكنه أن يستمدى إلى اللحن
 صورة آلة موسيقية ، على نحو ما فعل كلمة *نيل* العبرية ، وحتى لا يوقعوا
 من سيقارون النص اليوناني للتوراة في سوء فهم لهذا النص في الكتاب
 المقدس ، فقد آثروا أن يستبدلوا بهذه الكلمة ، كلمة *بسالتريون*
Psalterion ، وهو الاسم النوعي لكل صنوف الآلات الموسيقية التي من
 شأنها مصاحبة الغناء . وهكذا ، فحيث كانت الآلات الوترية هي التي
 يستخدمها الأقدمون ، في غالبية الأحيان كمصاحبة الغناء ، وحيث كان يشار
 إليها على الدوام ، تقريبا ، بالصفة « بسالتريون » ، فقد ظن الناس ، منذ
 ذلك الوقت أن « السبعين » أرادوا أن يفسروا بهذه الكلمة إلى آلة وترية ،
 وحيث توجد آلات وترية تعزف بالقوس ، فقد استخلص القوم من ذلك ،
 أن النابل هي آلة وترية ، من نوع الكمان ، وتعزف بالقوس . واكتفى آخرون
 بأنها ليست سوى آلة الصنج (الهارب) .

أما السبب الوحيد ، المتداول بعض الفنى ، والذي ظن البعض أنه
 يمنعهم فيما ذهبوا إليه ، في اعتقادهم بأن النابل كانت آلة وترية ، فهو
 أن اسم هذه الآلة كان يتبع أحيانا كلمة *أسور* *Asor* العبرية ، وأن
 تعنى الرقم عشرة ، واستخلصوا من ذلك أن النابل كانت مزودة بمسطرة
 أو ثار ، في حين يكون طبيعيا ، بنفس الدرجة ، أن نعلم من هذه الكلمة عند

● كذا في الأصل ، لكن صدقا من المتخصصين في دراسة اللغة
 العبرية أوضح لي أن النطق الصحيح هو *عسر* للمذكر و*عسراء* للمؤنث ،
 مع نطق حرف *العين* ، أما اليهود الغربيون فيألفونها *اسر* *Esar*
 واسماء *Esara* بأحلال الألف مع *العين* - المترجم .

اللقوب التي تقبت بها قصبتا النابل . أو حتى الصفات المشر التي يتألف منها تناغم هذه الآلة ، فضلا عن ذلك . فلو أن كلمة عسر كانت صفة للنبل . كما كانت بالمثل اسما لآلة خاصة تختلف عن النبل ، على نحو ما نستطيع أن نتبين منه ، من النص العبري للآية الرابعة من المزمور الثاني والتسعين ، حيث استعملت لشر ، ونبل . كلفظين كاسمين بالمعنى التميز لألتي موسيقيتين مختلفتين . ذلك أن كل واحد من هذين الاسمين قد جاء مسبقا بحرف جر يصفه بشكل قاطع عن الآخر . كذلك فقد أخطأ الناس حين نسبوا إلى النبل ، وهو اسم شخصي لواحدة من الآلات الموسيقية ، كل ما يمكنه أن يوافق البسالتيون ، الذي هو اسم نوعي يضم كل الآلات المخصصة لمصاحبة الغناء . على نحو ما تعرف « السبعون » ، بشكل واضح ، حين ترجموا بكلمة بسالتيون الكلمة العبرية كيتور ، الواردة في الآية الثالثة من المزمور الثاني والثمانين . وهي الكلمة التي ترجموها في غالبية المواضع الأخرى ، بكلمة كيتورا .

ودائما ما نلق في الخطأ عندما نستخدم ، بشكل أصح ، على الترجمات عند إيراد المفهوم الصحيح لاسم آلة موسيقية كان يستخدمها الأقدمون . فحيث أن جميع القصور لا تستخدم بالضرورة ، الآلات الموسيقية نفسها ، فلمست لديهم جميعا ، كل في لغته الأم . مفردات أو تعبيرات ، من شأنها أن تحوي تصورا لآلة هي غريبة عليهم . كما أنهم في هذه القصور جميعا ،

✻ المعنى المقصود هنا نجده في التوراة العبرية في الآية الثالثة من المزمور نفسه ، وليس تزييدا أن يورد قصها ما دمنا نقدم ترجمة عريضة لهذه الدراسة : « على ذات عشرة أوتار وعلى الرباب على عزف القود » . وهكذا نجد النص العبري للتوراة يتألف ما يذهب إليه المؤلف - المترجم .

✻ المعنى المقصود هنا ورد في الآية الثمانية من المزمور الحادي والثمانين والسبب الذي نوصفنا عنه نورد قصه من التوراة العبرية : « ارفعوا نعمة وهاتوا دفا هودا حلوا مع دباب » - المترجم .

يستعملون في غالبية الأحيان . للإشارة إلى هذه الآلة ، اسم أنه موسيقيه من آلاتهم ، تبدو لهم أكثر من غيرها ، قريبه الصلة بهذه الآلة ، لكن الامر الأكثر مدعاة للثقة ، إذن هو ان تعود ، بقدر ما نستطيع إلى الاصل المبدئي للكلمة ، أي أصل الكلمة المستعملة في النص الأصلي ، وإن نبحت من جذورها في اللغة نفسها ، التي جاءت فيها ، حتى نعرف ما إن كان مفهومها الأصلي يستطيع ، أو لا يستطيع ، ان يتوافق مع المعنى الذي يراد اعطاؤه لها ، والسبب أقوى من ذلك ، فلا ينبغي قط لاسنان أن يسمح لنفسه ، كما فعل كثيرون بخصوص آلة النبل ، ان يعتمد من رأى المؤلفين القدامى ، كي يتجنب على التعرضات لا أساس لها قط ، ذلك انه كان يلزمنا ، على الأقل ، لكي نلزم ان النابل كانت آلة موسيقية وترية ، وتعرف بالقوس ، ان نلتج بعض أسباب قوية ، في حين لم يورد أحدا سببا واحدا من هذا النوع ، كما كانت الأسباب التي قصت أسبابا خاطئة ، حيث يقرر سوباتير بوضوح (١٢) : ان النغمات التي تصدر عن النابل ليست ناتجة قط من قوتها .

وليس هناك ما هو أشد غموضا ولا أقل وضوحا من التفسيرات التي أعطيت من هذه الآلة ، سواء تلك التي جاءتنا من طريق رجال الكنيسة أو تلك التي تلقيناها عن العلماء الذين نقلوا عنهم ، والسبب في ذلك ، طبعا لكل القواعد ، هو أنه لا يرجع واحد من بينهم قد أعرف هذه الآلة ، بل ان هناك ما يدعو للاعتقاد بأن استعمالها كان قد تجاوزته (الموضة) ، منذ قرون ثلاثة سابقة على نشأة المسيحية ، فهذا هو فيليبيون Philémon ، الشاعر الهزلي الذي ذاع صيته قبل مولد المسيح بنحو مائتين وستين عاما ، يقول على لسان أحد أبطاله في مسرحيته الكوميديّة : الزاني أو خيانة زوجية (١٣) :

« - لقد يلزمنا يا عزيزي پارمينيون علف على الناي دور على النابل (١٤) -
 - للى لى أرفجوا ، وأعد على مسامى مرة أخرى ، ما هى تلك النابل ؟
 « ورد الأول بطفاء : »

- أياها الأبله - أياها الاحق - ماذا ؟ ألا تعرف ما هى النابل ؟
 - يحق جريوتر ، ما سمعت بها قط ؟
 - ماذا تقول ؟ ألم تعرف ما هى النابل ؟ حقيقة ليس لك فى الطيب نصيب : »

وما نحن أولاء نرى فيليسون ، فى هذا المشهد ، يتحدث عن النابل كما قد يتحدث واحد من مثلىنا الهزليين عن البندورة Pandora والتيروب Teorbe . أى عن آلات توقف استعمالها ، وتجاوزتها (الموضة) منذ زمان طويل ، ولم يده بأقيا منها ، على لى نحر ، سوى اسمها . ولهذا السبب ، فلن يجر دعفتنا ، أن نجد أن أخبار الكنيسة ، وعلماء كنسيين آخرين ، كانوا هم الوحيدين سواء بين المؤلفين المحدثين أو مؤلفى الصور الوسطى ، من الذين يسمون لتفسير ما كانت آلة النابل ، الذين لم يحالفهم النجاح فيما سموا اليه ، وأنهم وحدهم كذلك ، الذين اعتسفوا المعنى من المؤلفين الذين رجسوا اليهم . فى الوقت الذى ينبغى أن تنحصر غايتهم الأساسية فى تفسير الكتاب المقدس ، وليس فى القيام بالبحوث العلمية ، ولا سيما تلك البحوث التى تتصل بفن الموسيقى . وهو الفن الذى لم يحصلوا منه سوى شذرات بالغة السطحية على الدوام ، وخاططة فى غالبية الأحيان . إذا ما استثنينا من بينهم سالت امبرواز S. Ambroise ، وسالت اثناسيوس S. Athanasio ، وسالت جريجوار S. Grégoire ، الذين انكبوا على دراسة فن القداء كما انخرطوا فى ملكه .

الهوامش :

- (١) أتيانوس ، مادة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل الثالث عشر ، ص ١٧٥ ، طبعة لندن - اغريفي ولاتيني ، ١٦١٢ .
- (٢) كليمناس السكندري ، الطبقات ، الكتاب الأول ، ص ٣٠٧ ، طبعة باريس ، اغريفي ولاتيني ، ١٦١١ .
- (٣) ايزيبوس ، *Protop. evang.* - الكتاب المأثر ، الفصل السادس ، ص ٤٧٦ ، طبعة باريس ، اغريفي ولاتيني ، ١٦٢٨ .
- (٤) على هذا النحو عبر مسترايون في مؤلفه الجغرافيات ، الكتاب المأثر ، ص ٤٧١ ، طبعة باريس ، اغريفي ولاتيني ، ١٦٢٠ .
- (٥) الأسفار : صمويل الأول ، الإصحاح المأثر ، الآية ٥ ، احبار الأيام الأول ، الإصحاح الخامس عشر ، الآية ٨ (بالرجوع الى النص العبري وجدتها في الآية ١٦ - المترجم) .
- الإصحاح السادس عشر ، الآية ٥ ، الإصحاح الخامس والعشرون ، الآية ١ ، احبار الأيام الثاني ، الإصحاح الخامس ، الآية ١٢ ، الإصحاح التاسع ، الآية ١١ ، الإصحاح العشرون ، الآية ٢٨ ، الإصحاح التاسع عشر ، الآية ٢٥ ، عزرا ، الإصحاح الثاني عشر ، الآية ٢٧ ، الزمور الثالث والعشرون ، الآية ٢ ، الزمور الرابع والأربعون ، الآية ٥ ، الزمور السابع والخمسون ، الآية ٩ ، الزمور الحادي والثمانون ، الآية ٣ ، الزمور الثاني والتسعون ، الآية ٤ ، الزمور الحادي والأربعون بعد المائة ، الآية ٩ ، الزمور التاسع والأربعون بعد المائة ، الآية ٣ ، الزمور الخمسون بعد المائة ، الآية ٣ ، عاموس ، الإصحاح الخامس .
- (٦) معجبا هينريوس وسويديس .
- (٧) أتيانوس ، مادة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل الثالث والعشرون ، ص ١٧٥ .
- (٨) سفر صمويل الأول ، الفصل المأثر ، الآية ٣ ، سفر ارميا .
- الإصحاح الثالث عشر ، الايتان ١٢ ، ١٣ .
- (٩) *Sopater, in Mistact servolo* .
- وتجده عند :
- أتيانوس ، مادة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل الثالث والعشرون ، ص ١٧٥ .
- (١٠) *De Arte mundi* (من فن الحب) V 148 et 149 .
- (١١) *Antiquité Judaiques, lib VII, P. 243* .
- (١٢) في القصيدة التي عنوانها « الأجواب » عند أتيانوس ، مادة الفلاسفة ، ك ١ ، ص ١٧٥ .

(١٣) من بين شذرات مثاندروس (يونانية ولاتينية) مع ملاحظات
هيجون جروتوس ، وجون كليريكوس .

(١٤) قرأها جوليوس پولوكس (نولان)
Julius Pollux

أما أئينايوس فقد قرأها (ناولان) .

وقد كان هذان النحويان الاغريفيان متعاصرين ، وينتميان ، كلاهما ،
إلى بلدة تراقليس في مصر ، وإن يكن ما اشتهر به أئينايوس من علم واسع ،
مما جعل الناس يطلقون عليه اسم دودة الاغريق ، هو ما يوصلنا نولي روايته
(طريقة نطقه للكلمة) لغة أكبر .

الباب الثالث

الآثار الإيجابية للصناعة

الفصل الأول

إعتمادك بجانك كقولك للشيخ في القاعة

البحث الأول

حول الاختلاف القائم بين آلات الطرب والآلات الصاغية ، وعما يميز بين الهارموني وبين الضجيج

ظل حديثنا ، حتى الآن مقصورا على آلات الطرب ، أما الآن فسنأخذ على عاتقنا أن نتناول الآلات التي تبحث صغبا أو ضجيجا .

نطلق اسم آلات طرب ، على الآلات الموسيقية التي من شأنها أن تحت طربا ، وهذا الطرب أو الميلودي هو نسق أو نظام معين ينتظم النغمات البسيطة التي تؤلف الفناء . أما النغمات البسيطة ، فهي تلك التي ينتج رنينها من ترددات بسيطة ومتوافقة ، أي متساوية الديسومة .

وتسمى آلات صاغية تلك التي لا يصدر عنها سوى الضجيج . وأما الضجيج فهو الأثر المتوالت لعدد لا نهاية له ، أو على الأقل لعدد كبير للغاية ، من نغمات متنافرة ، تطن معا في وقت واحد . مع كثافة متساوية في الوقع ، على وجه التقريب ، وكما يتكون الوضوح من اتحاد كل الألوان التي ينتجها الضوء ، فإن الصغب أو الضجيج يتكون من كل النغمات التي تصدر عن الهواء ، حالة تردده .

والضجيج والضوء ، وكذلك الحركة أمور تمثل للكائنات الحية ما يمثل الصمت والهجوم بالنسبة لكائنات ماتت . ذلك أن أعضاء أجسادنا لا تحتاج ، كي تقوم بوظائفها اللهم إلا لمبدأ الحياة التي يبت فيها الحركة . فلذا ما جاء سن نرحقها فيه الصغب والضوء والحركة ، فيكون هذا أينانا بأننا قد اقتربنا من نهاية وجودنا .

ولا يتصلق بهذا الحياة هذا الا بما لدينا من فن في التزود بأحاسيس
تناسب مع قوة وفعالية الأعضاء التي وجدت لاستقبالها . وحتى يشار هذا
الفن بحكمة فانه يفهم بالمثل ناقما لمسحتنا ومواتيا لسمادتنا .

وصلنا فن الموسيقى كيف تتلفظ وكيف تكون النغمة ، وكيف لنتمتعها
كل الفوارق الرحيفة التي يطلبها التعبير ، كما يصلنا كيف نتمتع الكثير
منها معا ، بل انه يحسن لنا الوسائل اللازمة لاجتث أشد ضروب الضجيج
المزاعم ، ولا يجعل عارفو الأرغن ، وهم يمزجون ، وكما يحاكوا قمعك الرعد
التي تحدث دويا حائلا ، الا أن يدوسوا ، في وقت واحد ، بفواقيهم فوق
كل الملاهي النفسية لألتهم ، وبهذه الطريقة ترن كل النغمات معا في نفس
الوقت ، ويحدث الأثر الذي يرغبون في حدوثه ، بشكل مماثل للحقيقة بكل
حيويتها .

ولو أننا جئنا أن نتبع بالتفصيل المقارنة التي انتهينا من القيام بها ،
بين النغمات والألوان لوجدنا فيما بين الطرفين علاقات شبه لا حصر لها ،
علاقات ليست المترابطة كما شاء البعض أن يزعموها مرات عدة ، ولكنها
علاقات أكيدة لا تقبل الجدل ، كما دلت عليها التجارب ، كما نرى ألوانا
كثيرة متعارضة فيما بينها ، تشكل عند اتحادها ألوانا مريحة للنظر ، كما
تشكل الأخضر من دمج الأزرق بالأصفر ، على سبيل المثال ، أو البنفسجي
من دمج الأحمر والأزرق ... الخ . فإن نغمات كثيرة متعارضة فيما بينها
كذلك ، تؤلف نغمات مركبة ترتاح إليها الأذن ، كما تؤلف ، على سبيل
المثال ، من قرار ما ومن ثلاثيته أو خماسيته تنافسات بألفة الكمال في
هارمونيتنا ، وفي الوقت نفسه ، نغمات ينمحي أو ينطفيء لرق ألوان ، حتى
تلك التي تتميز بتعارضاتها ، عند الصياجا ، لنغمات تناسق نفس منسجم ،
بسبب قيامنا بدمج عدد كبير من حله الألوان معا لأن رنين النغمات يكون

بالمثل إلى تناقصها ، وأكثر اضطرابا وأدنى فاعلية ، فيما يختص بالأساسيس
أو المقاسم التي يراد التعبير عنها ، كلما كان هناك عدد كبير من التفضيلات
المختلفة ترن في وقت واحد ، معاً (١) مهما يكن صفو هذا الرنين في كل واحدة
من هذه التفضيلات على حدة ، والتي كانت تبدو مهيمنة ، بسبب تعارض مقاماتها
لتكوين التفاضل نفسى متسق ، ومع ذلك فحيث أن هذه المقابلات ، ليست
ضرورية هنا بشكل مطلق ، فإن يكون بمقدورنا أن نتوكل هنا لأكثر من
ذلك ، وعليها أن نعود مسرعين ، إلى موضوعنا .

الهوامش :

(١) لقد يحتاج الأمر لاصحاب طویل حتى تصل إلى رأى مفهم لؤؤلاء
الذين يمتثلون أفكارا مسبقة تنحصر لهارمونيتنا المديجة له . يضى لأكثر
ما ينبغي .

للمبحث الثاني

حول الأنواع المختلفة من آلات الصنغ . وحول الأسماء
التي أطلقت على تلك الآلات من بينها ، التي كانت
تصنع بقرنة الطرب وتلك التي يشتد التراب لها
من الفسجة ، وحول رابطة القرني للمهمة التي تقوم
فيها بين هذه وتلك من الآلات ، وحول الوظيفة التي
تؤديها لنا كل واحدة منها

هناك ، من بين آلات الصنغ ، تلك التي لا يشتمل رنينها إلا على
عدد محدود من نغمات متباينة ، لا تختلط لدرجة يشعر على المرء معها أن يميز
عدها ، وهذه النغمات لا تحدث سوى نوع من التناثر متفاوت الصنغ ،
ويقتل في هارمونيتها موقعا وسطا بين الضجيج وبين التقلبات النشاز
التمام ، على فراغ ما تحتل التقلبات النشاز الموقع الوسط بين التناثر الذي
أشرنا إليه وبين التناغم الكامل .

هكذا يكون بقدرتنا أن نميز الآلات التي تحدث تناثرا متفاوت طبيعته
من تلك التي لا يصدر عنها سوى الصنغ أي تصدر عنها نغمات كبيرة
العدد ، مختلطة لحد لا يمكن معه أن يميز هذه عن تلك . ولهذا تستلزم
الآلات باسم الفرسجيات والى الأخرى باسم آلات الصنغ أو الآلات
الصنغية . وفي الوقت نفسه ، فإذا ما أخذنا في اعتبارنا طبيعة هذه الآلات
في حد ذاتها ، لوجدنا أن لا هذه ولا تلك ، كان من شأنها مبدئيا أن تصاحب
الفناء بشكل خاص ، أو أحداث الطرب بشكل عام ، فلا يمكن هذا أو ذلك

(الفناء والطرب) أن يتجلبا سوى نفحات بسيطة ومعبرة . فهي تبقي التمتع
عن المشاعر محاكاة لما يخلقه صوت الإنسان . وإن تولد في مشاعرها هذه
المشاعر ، أو على الأقل ، تذكرها بها . وعلى العكس من ذلك ، وكما استرعىنا
ال نظر من قبل ، فإن الصنم الذي يجمع ويخلط ويستغرق النفحات البسيطة
والخيرة يهبط - بالضرورة - إلى أن يهضم أثر الفناء بشكل خاص ، وإن
يعظم بصفة عامة كل أثر للطرب ، وفوق ذلك فليس بمتصوره إلا أن يحدث
فيها سلسلة متعاقبة من تأثيرات الانشائية متميزة ، تماثل تأثيرات المشاعر
أو الاتصالات التي يوحى بها الفناء والطرب . أو يولدانها ، وهو لا يستطيع
أن يصور على الأكثر سوى لشطراب مشاعرها أو احساساتها في المواقف
الانشائية ، التي تهز أرواحنا بالخير أو بالسوء . وفي الواقع ، فإن الصنم ،
حين يؤدي بالمثل تقريبا إلى امتزاز كل سمات أصنافنا الناقلة للأحاسيس
منها أو العنصرية ، على حد سواء ، في بعض الأحيان ، يسبب فينا حزة
خاطفة ، عامة ومضطربة ، من شأنها ، كما يبدو أن نكسر فينا حركات آلية ،
بأكثر مما يكون من خاصيتها أن توحى لنا بموقف روحية ، على نحو ما يفعل
الطرب .

وحيث لا رغبة لنا في التوقف طويلا كي نهضم ما إن كانت هذه
الخاصية الميلودية لألات الصنم جاءت نتيجة الإحساس المحض لم كلف عنها
الإنسان للتفكير ، فإنه يمكننا أن نقول في هذه اللحظة ، أن من وقائع الأمور
أن هذا النوع من الآلات قد اختير . في كافة أرجاء العالم ، ومن قبل كل
للصنم المروقة كي تنظم ، من طريق أحداث خفية متكررة ، على فواصل
زمنية منتظمة ومحددة حركات الرقص ، والمحاكاة الصامتة (البانتوميم) ،
وفي أجهز ، حركات غريبة للممارسات الجسدية التي لا يمكنها أن تتم بشكل
على مرسومه إلا باللفة المصنوعة وفي شكل إيقاعي . وعلى هذا النحو

الغلبة عند الأقدمين طغوى العبادة والمحاكاة الصامتة ، والرقصات ،
والعزف الدينى وهذه الوسيلة نفسها تنعظم لدينا اليوم المخطوطات والحركات
المسكوبة ، على كل الأزمان ، وعند كافة الشعوب كان تأثير هذه الآلات ،
وسيطلا مؤديا الى احساس الناس بأن الفصل مجال يبتغى ان
يستعملوا هذه الآلات فيه هو تحديد إيقاع الحركات وضبط وقمها .

البعث الثالث

حول ما يميز آلات الصنوب عند المعدنين عنها عند القضاة

تختلف آلات الإيقاع الصاغبة . التي كانت تستخدم في العصور
السحيقة ، من تلك التي تستخدمها اليوم . من نواحي كثيرة ، يحسن بنا
أن نعرفها . حتى لا نسيء لهم هذه أو تلك ، وحتى نحسن التعرف عليها من
بين تلك الآلات التي بقيت لدينا ، والتي لا تزال نحن نستخدمها أو لا تزال
- هي تستخدم عند القسوس الأخرى .

وحيث كان استعمال هذه الآلات مقصورا ، عند الأتقيين ، على ضبط
وزن وإيقاع حركات الجسم في ممارساتهم ، لا سيما في الرقصات ،
والتنميط الديني الصامت ، وفي بعض التدرجات الجسدية الأخرى ، فقد ظل
استخدام هذه الآلات حقا مقصورا على قادة هذه التدرجات ، وعلى أولئك
الذين يهرفون على أذانها . بل الذين كانوا على رأس من يقومون بها . وفي
غالبية الأحيان كذلك كان كل واحد من هؤلاء الذين يؤدون تلك التمثيليات
الصامتة ، يمسك بأحدى يديه آلة مصاحبة ليحس بها الرنين المطلوب ،
ولهذا السبب فقد كان يلزم أن تكون هذه الآلات فضيلة للجسم وأن تكون
خفيفة يسهل الإمساك بها . بيد ، والضرب عليها باليد الأخرى ، ولذلك
فلما نرى فوق أي من المباني الأثرية المعظمة عن العصور السحيقة من بين
هذه الآلات ، ما هو كبير للجسم ، كذلك فأننا لا نجد واحدا من هؤلاء
الأتقيين قد أشار إليها . كانت كل آلات الإيقاع الصاغبة من نوع تلك التي

مستخدما في طاقة وحدها تحت اسم **المجوسيات** (أو الآلات ذات الحليل)
وبهذا الاسم الذي يؤكد معنى نفس ما تعنيه عبارة **الآلات المصنعية** - كما
يتذكر القارئ - بلا ريب .

أقربنا من قبل إلى تلك الآلات التي يسهل استخدامها ، والتي لرنيتها
يحطى شيء من طرب ، تميزا لها عن تلك التي لا تحت سوى الضجيج .

وعكس ذلك ما يحدث عند المحدثين ، فهؤلاء الذين أوكل إليهم إرثنا
الآلات المخصصة لضبط وزن وإيقاع الحركات خلال التمرينات التي يقوم بها
عدد معين من الأشخاص في وقت واحد ، والتي تحتاج لأن تنظم بأكبر قدر
من التعديك والمثابة - هؤلاء الأشخاص لا يشركون عادة في أداء هذه
الحركات قط ، أو أنهم لا يسهون فيها إلا بقدر بالغ الضمالة ، ففشلهم
الضائل ، بل اهتمامهم الوحيد في غالبية الأحيان ، هو الضرب على أآتهم
في شكل إيقاعي ، تبعا للإشارة التي تصدر إليهم عن رئيسهم الخاضع بدوره
لأوامر من يقوم أو يدير هذه الأنواع من الممارسات سواء في الحروب ،
أو الاحتفالات السامة أو فوق خطبات المسارح . وهكذا لم تعد قائمة عند
المحدثين تلك الأسباب التي كانت تحكم ، عند الإغريق ، أن تكون آلات
الصنح الإيقاعي هذه خفيفة الوزن ، ومن حجم تسهل السيطرة عليه ،
ولم يعد هناك ، عندهم ، سبب يحول دون زيادة وزنها ، وضخامة أحجامها
ومطابقة قوة ومدى العنقا التي تصدر عنها ، وهذا هو ما أدى إلى التفكير
في استخدام الطبول الضخام ، والصناديق والدفوف حائلة الحجم - تلك
التي لم تكن تستخدم قط بشكلها هذا ، ولم تكن معروفة في المصور
السحيقة .

الفصل الثاني

عن البرقيين بسقط حاتم

المبحث الأول

حول الأسماء النوعية التي تطلق على آلاتية

الجرسيات

حيث كانت الآلات الموسيقية التي تدعى اليها باسم الجرسيات ، معروفة
- فيما يبدو لنا ، بشكل سابق على تلك التي تطلق عليها اليوم اسم آلات
صنّيب فلا بد أن يكون من الطبيعي أن نتناولها بالحدث ، قبل أن نتصدى
لهذه الآلات الأخيرة .

تعرف الجرسيات عند القرويين المحدثين بأسماء كثيرة مطروقة ، حتى
ليظن المرء أن هناك عددا هائلا من صنوف مختلفة من هذا النوع من الآلات .
ومع ذلك ، فلا شيء أبعد من هذا عن الحقيقة وهي الواقع إذ لا نكاد نحصى
منها ثلاثة أو أربعة صنوف ، تختلف فيما بينها ، اختلافا تاما من ناحية
شكلها ، والحامة التي صنعت منها . وهذه الأصناف من الآلات ، شأن
الآلات الوترية وآلات النخج ، حملت أسماء مختلفة تبعا لاختلاف روايا النظر
اليها .

ولما كانت هذه آلات اقطاع مجوفة وصاخبة قد أطلق عليها اسم
لقولية (١) ، وهي كلمة تجىء من الجذر نظروى ضرب ، وحيث أن الفعل نظروى
فى صيغته الثانية يبنى : سبرو أو استبر ، خروى ، قلب ، ويبنى فى صيغته
الثالثة : جوف ، فقد انتقل هذا التعبير الى كافة الآلات المجوفة والصاخبة ،
حتى أنهم يطلقون على ذى الباسك فى العربية اسم القنقر ، وعلى البون
أو النقر اسم القنقور ، وعلى القنصر الذى يحترف النخج فى النقر اسم

الشاقري ، كما يطلق اسم التقليل على من يقوم بالعرف على النفر ، كذلك يستخدم الفعل نقر لكي يمتد عرف أو وقع وتر آلة بأصبعه ليحصله يرن أو ضرب عليه بريشة العرف (للفرض نفسه) . ويستخدم الفعل نفسه كذلك للتعبير عن تجزئة نغمة ما وذلك يحصل لسان المترنم يضرب على سلف حلقه أو على اسنانه ، أي ينطق حرف متحرك يقفه حرف ساكن (حركة يقفها سكون) ، وعلى النهاية فإن كل حرف ينتج نغمة يسمى نغمة طويلا لمبدأ التراكم الإيقاعي عند العرب ، فيقول العرب ، على سبيل المثال ، إن الإيقاع قليل الطويل (أي الفليط الكبير) ، وهو السادس والمضروبون من الإيقاعات الموسيقية يتكون من أربع وعشرين نغمة ، بمعنى أنه يتألف من أربعة وعشرين حرفا ، وبالتالي فإنهم يسمون كذلك الأزمان الإيقاعية المحددة على آلات الإيقاع بالشاقري ، كما يطلقون على شد الوتر اسم التقيير .

وحين يدور الحديث عن الجرسيات التي ترن نغمة حادة عن طريق نوع من الحركة أو الحلق ، يكون الاسم الذي نطلقه عليها هو **الصلصال** ، كما يشير العرب إلى الجرسيات من نوع الأجراس الصفية أو إلى تلك التي يماثل تأثيرها هذه الصنوف من الآلات ، باسم **الجلجل** . أما الفرس فيسمونها **زنگلا** (٢) ، وحين يتوجه القصد إلى الجرسيات التي تحدث رنينها عن طريق مرزما فقط فإن العرب يطلقون عليها اسم **ليل** ، أما إذا كنا نقصد إلى الجرسيات التي تضرب ببعضها البعض ، في جزء منها ، فهم يطلقون عليها اسم **الصنوج** ، على نحو ما يسمون من يقوم بالضرب على هذه الآلة **الصنّاج** ، وعندما يشار بصفة خاصة إلى الجرسيات ، التي لها الشكل نفسه ، والتي تستخدمها الرقصات المصرية أثناء رقصهن ، تستخدم كلمة **كاسي** . وأخيرا فإنهم يطلقون بشكل عام اسم **الصنّاجات** على كل الجرسيات من نوع الصنوج ، أي على كل ما يوزونه بين أصابعهم ، مهما تكن الحامة التي تصنع منها أجزؤها ، ومهما يكن كذلك

شكل وتباين هذه الأجزاء ، ولهذا السبب فإن هذا الاسم يطلق كذلك على
الجرسيات المعدنية التي تملك بها الزوايا المصريات وعلى تلك الجرسيات
الخشبية التي يطلقون عليها في تركيا اسم الخليغ .

الهوامش :

- (١) ولأن الفرس ينظرون من هذه الزاوية نفسها إلى تلك الآلة فقد
أطلقوا عليها اسم *خاتكند* أو *وجانك* .
(٢) ويطلق هذا الاسم كذلك في فارس على صنف من الجلابيل تربطها
بعض النسوة في هذه البلاد بأقدامهن عنقاً ينهكن في ملابسات الفراء
« الأجراس التي تعلقها النسوة في أفصحن عند التماجيح » كما يطلق هذا
الاسم أيضاً على الجلابيل التي تعلق برقبة الخيول والبغال والجمال وعلى تلك
التي تتعلل من حواف ذئب البامك .

ملبحث الثاني

عن الجرسيات الصغيرة التي على شكل صنوج والتي تستخدمها الرقصات المصرية

عندما تحدثنا في دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى في مصر ،
من عهد ورقص المصريين ، وصفنا الآلة الموسيقية التي نحن بصفتها ، بقدر
من الدقة تكفي كي نعلم أنفسنا من إعادة وصفها ، ومن جهة أخرى ، لانا
نظن ، بعد أن استعرضنا الأسباب التي تقف وراء إطلاق الأسماء المختلفة
التي خلمها المصريون على الجرسيات التي يستخدمونها ، ولا سيما في مصر ،
أن ليس من العسير أن نبين الآن أن كثيرا من هذه الأسماء يمكنها أن تنتسب
لهذه الآلة نفسها ، وإن لم يكن الأمر يتسلوى بالنسبة لها جميعا ، بشكل
مطلق ، فالأسماء ذيل ، صنوج ، كاس ، صباجات ، حين تغير كلها بدرجة
متساوية إلى تلك الجرسيات اللاتي تهرين ، يهضهن بالبطش الآخر ، يمكنها
جميعا أن تنطبق على الجرسيات اللاتي تستخدمها الرقصات المصرية .
وإن كنا نلاحظ أن كلمتي **الصنوج** و**الصباجات** قد اذخرنا خصيصا لهذه
الآلات في اللغة الفصاحة ، باعتبارهما يقيمان ، بصفة أكثر خصوصية من
غيرهما إلى الجرسيات الصغيرة من هذا النوع وليس من المستبعد أن تكون
هذه الجرسيات هي النموذج الذي احتشد الأسبان في صنع صنوجهم ،
بل أن من المرجح أن يكون مسلمو الشرق هم الذين علموا الأسبان (أبان
حكمهم لأسبانيا) استخدام هذا الصنف من الآلات الموسيقية ، وكذا ممارسة

الرقصة التي يسميها الأسبان **الاستيجو** ومع ذلك فلا بد أن الأسبان كان يوزعم الكثير حتى يبلغوا في محاكاة هذا النموذج ، درجة الكمال . فبغلاف أن خامة الصنوج الإسبانية أكثر شيوعاً (أي أقل جودة) من خامة الصنجات وأن شكلها أقل في رشاقته بدرجة كبيرة منها . فإن من المستحيل كذلك أن تأتي نصاتها على الدرجة نفسها من النقاء أو أن تماثل الجرسيات المصرية الصغيرة ، أن جاز لنا أن نقول ذلك ، في صفتها . ويكفى أن نرى صورة الأخيرة ، المرسومة في اللوحة CC ، الشكل رقم ٢٦ حتى نتصور كيف ينبغي لهذه الآلة الموسيقية ، المصنوعة من الزهر ، والتي لها شكل الصنوج الصيفية (عندنا) ، أن تصدر رنيناً بالغ السلوبة ، شديد الوضوح ، بالغ الحدة ، حينما لا يسوق ترددتها مطلق . وفي الواقع ، فحيث أن الجزء A المربوط إلى الأصبع الوسطى عن طريق الحلقة C ، يأتي لتعرب فوق الجزء B المربوط بالمثل إلى إبهام اليد نفسها (١) من طريق حلقة أخرى اقترنا إليها كذلك بالحرف C ، فإن من المؤكد أن هذين الجزئين ، بتصليقهما بالأصابع على هذا النحو ، لا يمكنهما أن يلقيا عاكفاً من أي نوع من شأنه أن يسوق ترددهما ، كما أن القبطان الذي يشكل الحلقة C اللتين تستل من خلالهما الأصابع ، لتلف بحرية من طرف إلى آخر من الثقب الموجود عند قمة هذه الصنوج الصغيرة (٢) لابد لا يسبق الآلة من أن تردد رنينها ، بكل مساحتها هي .

ولعل هذا النوع من الآلات ، التي نجد مثلاً لها بين أيدي الباحثين وعن يديهم وقصائهن ، هو ، فيما يبدو ، أكثر من غيره من بقية الآلات الموسيقية ملائمة للرقصات القسوانية من نوع ما تؤديه الرقصات المصرية (اليوم) ، من حيث أنه يحرك للجسم حرية أداء كافة الحركات القسوانية .

في رقصة إسبانية يقوم بها ست راقصين في مقابل نسائية ، وهي رقصة بطيئة الحركة ، وتصاحبها الصنجات - للفرج .

الممكنة ، وأنه لا يحول قسط دون الأذرع من أن تمتد وتلتف وتستدير ،
حسبما يقتضى التعبير الذى تشاء الراقصة أن توحى به ، ومن الواضح أن
هذا البيت من الشعر الذى ينسبونه الى فرجيل فى القصيدة التى عنوانها
كوبا Cope (الجانب المحترز تحت الصناج أعطى لطلعات ماهرة) كان يشير
الى هذه الجرسيات نفسها . ويصور حول هذا النوع نفسه من الرقص .

كانت هذه الجرسيات تستخدم فى مناسبات كثيرة فى اليونان قديما ،
ويذكر ديسبراك Diessaque فى كتابه عن الطقوس الدينية فى اليونان
القديمة أنه كانت توجد من بين الآلات الموسيقية التى يستخدمها العامة ،
والتي من شأنها أن تعبر عما وراء ما يمكن الإنسان أن يظنه فى رقصات
ولغناء النسوة ، آلات تصدر نغمة طيبة محبوبة (٣) عندما تضرب بعضها
البعض بين الأصابع ، بل انه ليغيرنا بوجود بعض منها مصنوع من البرنز
المذهب ، ويفسر لنا نونوس فى ديوليسياته ، الكتاب السابع والعشرين ،
الآيات ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ بشكل واضح وجيد للغاية ، أن هذه الجرسيات
هى آلات موسيقية تمسك بها النسوة المشقوقات فى كل يد ، ويضربنها
(الواحدة منها بالأخرى) ، محدثات نغمتين فى الوقت الواحد (٤) ، ومع ذلك
فلا ينبغي أن نفهم من العبارة وجود نغمتين مختلفتين ، ذلك أن الجرسيات
فى يد تكون دوما فى التساوى مع الجرسيات التى فى اليد الأخرى . ويخلع
المؤلف نفسه على هذه الآلات صفة الباغية (٥) على غرار ما فعل يوربيديس
فى تراجيدته هيلينا (٦) ، لأن هذه الآلات هى نفسها ما كانت الباغيات
يستخدمنها فى الرقصات اللاتى كن يمارسها على شرف باخوس . ولهذا
السبب كذلك فإن بندار فى مديحياته ، التى يورد مسترايون مفسرتها ،
فى الكتاب العاشر من جنراقيات (٧) ، يتحدث عن هذه الجرسيات باعتبارها
واحدة من الآلات الموسيقية التى كانت تستخدم فى أعياد باخوس . فهل

انتقلت هذه الآلات إلى مصر على يد الاغريق أو أن هؤلاء هم الذين أدخلوها عن المصريين ؟ لكن هذا ما لا نأخذ على عاتقنا اليوم أن نحسمه ، وهو كذلك ما قد يكون التعليل عليه بشكل قاطع أمرا بالغ الصعوبة ، بل أن منشأ هذا الآلة ليس معروفًا بشكل محدد ، فيظن سترابون أن الكورينثيين Corinthians (*) هم الذين ابتكروها ، أما كليمانس الإسكندري فيزعم أن الصقليين كانوا أول من عرفوا بها ، وفيما يبدو ، فإن هناك كثير من الروايات المتضاربة حول هذا الموضوع ، ولعلنا نجد الوقت متأخرا لأكثر مما ينبغي لو أننا شئنا التمسك إلى تمييز الرواية الخلقية من تلك التي تصد مختلفة ، ومع ذلك فما لا جدال فيه أن الجرميات التي يصور الحديث بقصاتها كانت معروفة في مصر في عصر الرومان ، وإن النسوة هناك قد ذاعت شهرتهن كبراءات في فن العزف عليها (٩) .

الهوامش :

- (١) لسك الرقصات المصرية يزوج متعائل من الجرسيات في كل
 يد .
- (٢) انظر اللوحة CC ، الشكل ٢٦ ، D .
- (٣) أنظر : ألتايوس ، مادية الفلاسفة ، الكتاب الخامس عشر
 ص ٦٣٦ : « ومن تلك ، فان ديكايلوخوس في كتابه عن عادات بلاد الاغريق
 يقول : ان هذه الآلات كانت بالغة الانتشار على نحو يروق ما يقتضيه البعض
 وانها كانت ملالية لرقص والحاني النساء اللاتي كن يخرجن بواسطة اصواتها
 خطوة عند تحريك اصابعهن » .
- (٤) « عندما تمل الطبول يصدر عنها صفى رتيب يحدث فسجيج
 مزججا ، حقا ان الجنبيل في كل يد من ايدي النساء المتحولات كان يصدر
 صوتا مزدوجا ذا صفى » .
- [تولوس ، الديونيسييات ، ٢٧ ، الأبيات ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١]
- (٥) « أعطوني جنبيل باكفوس » .
- [الديونيسييات ، الكتاب الأول ، البيت ٣٩]
- (٦) « اما جنبيل باكفوس فكان له دور ينهت بصوت واضح » .
- [يوربيديس ، ميلينا ، البيتان ١٣٢٤ ، ١٣٢٥]
- (٧) سترايون ، الجغرافيات ، الكتاب العاشر ، ص ٤٦٩ ، لوتيتيان
 ١٦٢٠ .
- (٨) سترايون ، المرجع السابق ، ١٠ ، ص ٤٦٨ .
- (٩) « ايها النيل ، ان من يعرف على نايك ، هي راقصة الصنح
 فلبس » .
- [بروبرتوس ، الكتاب الرابع ، قصيدة ٩]

البعث الثالث

عن اسم وشكل وأبعاد واستخدامات المرسبات الكبيرة أو الصنوج المصرية

ثلاثة أسماء يمكن إطلاقها على هذا النوع من الآلات ، الكبيرة منها والصغيرة على حد سواء ، هي *فيل* ، *صنوج* ، *كاس* ، ويفضل العرب استعمال الكلمة الأخيرة ، في التعبير الخارج عندما يشيرون إلى الصنوج الكبيرة .

وكلمة *كاس* تعني في الأصل نوعاً من الآنية ، أما علوها فهو المدلول نفسه الذي تعطيه كلمة *كيمبوس Kymbos* ، التي هي جلد كلمة ، *كيمبالون Kymbalon* وهو الاسم الذي يطلقه الأفريق على هذا النوع من الآلات التي نسميها نحن بالفرنسية *سيمبال (كيمبال) Ombalon* (١) .

والصنوج المستخدمة في مصر اليوم تكسبه كثيراً الصنوج القديمة التي وصلها الفسراء الأفريق واللاتين ، كما تكسبه تلك التي كان الإسرائيليون يستخدمونها في معبد اورشليم ، بل إن لها الشكل نفسه ، كما أنها تصنعان من الخامة نفسها (٢) ، فهذه تتكون بالمثل من قطعتين من البرنز (٣) ، وبشكل واحدة منهما فجوة في منتصفها (٤) ، وتمثل كل منهما شكل آلة أو جنة مستديرة (٥) مربعة الخواف ، نازتها على ثمر ألقى ، وقد يبلغ طول القطر من حافة إلى أخرى ٢٤٤ سم (٦) ، أما قطر الفجوة الموجودة في وسطها فلا يزيد عن ١٣٥ سم ، ويبلغ عمق هذه الفجوة ٦٨ سم تقريباً ، أما عرض الخواف النازة فلا يكاد يبلغ ٥٤ سم ، ويصل سمك المعدن في كل واحد من الجزئين A و B من الآلة من ٧ إلى ٨ سم ، ذلك أن سمك هذه الصنوج أكبر كثيراً من سمك صنوجنا .

وعند قمة الجزء المحبب الذى تصنعه النجوة الى الخارج ، يوجد زلزال يستلزم مقبضا او ممسكا ، او توجد حلقة كبيرة * يمر بها ، من طرف لآخر حاشية او سير او قيطان * يتم عقد من طرفه لى يكون حلقة واحدة . يدخلون من بينها القبضة لسند كل واحدة من جزئى الآلة الموسيقية .

وحيث تكون هذه الأنواع من الصنوج أكبر سمكا وأكثر عمقا (تجويغا) من ستوجنا ، فانها - كذلك - تصدر نغمة أكثر امتلاء وأكثر اشباحا ، وان تكن أقل رنيناً لأن المصريين ، بدلا من أن يركوا الجرتين الواحد منهم بالآخر ، على غرار ما نفعل نحن ، فانهم على العكس منا ، يضربونها ، أحدهما بالآخر ، بشكل يكاد يكون راسيا ، على غرار ، ما كان يفعل الاقدمون (٧) ، طبقا لما رأينا سواء فوق مباني المصورات المسحقة (٨) ، او فى رسوم الآنية الأثرية ، حيث نرى رسوما لاكتافى يمزفون بالصنوج ، وحيث ان هذه الآلة الموسيقية لم تكن تستطيع أن تفرده بهذه الطريقة ، بل من الحرية ، وعلى مدى طويل مما لالان ما تستطيعه بالطريقة التى نستخدمها نحن بها اليوم ، فقد كانت رعتها سرعان ما تختنق بمجرد تولدها ، مما كان يجعل فى ريتها الكنتوم بعض شئ غير مستحب لا تستريح الأذن اليه ، وفى هذا ، بلا ريب يكمن السبب الذى جعل الشعراء يمتنون هذه الآلة بالبحار (٩) .

ولا يزال المصريون يستخدمون هذه الآلة الموسيقية فى الأغراض نفسها التى كانت الشعوب القديمة (١٠) تستخدمها لها ، ففى لا تزال مقبولة عندهم فى الاحتفالات الدينية والسياسية ، فهكذا كان حالها فيما مضى عند الاسرائيليين والافريق والرومان ، فقد كان ريتها يطن عند الاسرائيليين أحيانا فى المصايد (١١) ، بالقرب من الذبيح (١٢) ، وبالقرب من الملك (١٣) ، وأحيانا أخرى حول تابوت العهد عندما كانوا ينقلونه من مكان الى آخر (١٤) ، وباختصار ، فقد كانت هذه الآلة تسمح فى كل مكان يمثل فيه الفرح

مما يكون جوقة ، وتمضى الحركة متصاعدة على درجات • وقليلة هي الاحتفالات العامة ، الدينية أو المدنية ، التي لا يستخدم فيها الكاسي (٢٩) . ومع ذلك فاهم لا يستخدمون هذه الآلة الموسيقية في مناسبات المرات أو ضروب اللهو السوقية أو البتذلة . وهذه ميزة يمكن ملاحظتها كذلك في المناسبات التي كان الاسرائيليون والافريقى والرومان يستخدمون فيها هذه الآلة الموسيقية .

الهوامش :

(١) يتخذ أوفيدىوس من الضوضاء التي كان الكورينثوس • كهان كريت • يصنعونها بالضرب فوق تروسهم • لكي يحولوا دون وصول سرخات جوبيتر • عند مولده • الى اذني ساتورنوس (زحل) • الذي قد يقوم بالتهامه . على بحر ما اتهم ابنائه الآخرين - أصلا لنشأة الصنوج • وطبقا لما يقول في مؤلفه التقويم • الكتاب الرابع • البيت ٢١١ وما بعده • فان هذا هو الذي أوحى بفكرة الصنوج الى كهان كيبيل . ويرجح أن سترابون قد أسس رأيه بخصوص ابتكار الصنوج الصغيرة أى الجرسيات التي تستخدمها الرقصات اللاتينية تناولناهن في البحث السابق ، على هذه الرواية •

(٢) انظر اللوحة ٥٥ • الشكل رقم ٢٧ •

bi-metazilatyto

(٣) • تبص صوت الكورينثوس ودق الطبول العاوية •

[مرجيل يوسى • الزراعيات • الكتاب الرابع • البيت ١٥١]
• وأصدرت الطبول المجرقة صوتا مدويا •

[أوفيدىوس • مسخ الكائنات • الكتاب الرابع • البيت ٣٠]

(٤) • يفرحون بأكلهم العفوف والطول المدوية •

[لوكريتيوس • عن طبيعة الموحودات • ك ٢ • البيت ٦١٨]

(٥) • حيث القيادة ذات الأوتار المدينة وحيث الطبول المستديرة للرملة كيبيل والآله ميتراس • تمزق الأتغام للراقصين بالريشة اللبديدة •
[بروبرتيوس • الكتاب الرابع • قصيدة ٧ • البيتان ٦١ • ٦٢]

(٦) حيث لم تمكن من الحصول على هذه الآلة • بالاضافة الى آلات أخرى عديدة • فاننا لم نستطع • بالتالى • أن نقيم • هنا • سوى الوصف التقريبي لأبعادها الصحيحة • لكنها ما تزال حاضرة • بوضوح • فى أذهاننا •

أما الملاحظات التي قمنا بها على الطبيعة فهي ملاحظات تفصيلية للغاية حتى
أما لا يستطيع . حتى لو شئنا . أن ننأى كثيرا عن الحقيقة .

(٧) • يروون أن الكوريتيس (سكان كريت القدامى) . كانوا من
ديكتي ويحكمي أهم كانوا قد أحضروا ذلك الصراخ الذي أطلقه جوبيتر منذ آمد
بعيد (عند مولده) في جزيرة كريت . فهي ذلك الوقت قرع الصبغة المسلحون
والمتفنون حول الطفل في شكل جوقة الصبح البربرى بسرعة وشدة .
[لوكريتيوس . من طبعة الموجودات . ٢ . ٢ . بيت ١٢٢ وما بعده]
• يعطى الصبح البربرى صليلا عندما يقرع بالبريز .

[أولفيديوس . التقويم . الكتاب الرابع . البيت ١٨٤]

• ترى هل يصعد الصبح البربرى لذلك القرع الشديد ؟

[أولفيديوس . ملح الكائنات . الكتاب الثالث . البيت ٥٣٢ . ٥٣٣]

ولن نتوقف كثيرا عند خطأ شراح أولفيديوس المتبحرين الذين تخيلوا
أن هذا الشاعر قد شاء أن يفهم قرأته أن هذه الصنوج كانت تدق بعض من
حديد . فسوف نحمل أميسا فوق ما نطبق إذا ما شئنا أن نلجأ خطأ . من
هذا النوع . ترخر بها غالبية هذه التعليقات والشروح . إذ يستحيل علينا
أن نتخيل المدى الذي ذهب اليه هؤلاء . في الكشف عن جهلهم فيما يتصل
بالموسيقى . ولقد كانوا يمسون صنعا لو أنهم لزموا الصمت حول هذا
الامر . بدلا من اعتصاف أفكار وآراء عشوائية لا يمكن التسامح فيها - ولنا
نقص هنا المعلقين الرومان ولا الشراح الاغريق . هؤلاء وأولئك لم يكونوا
يمتثلون افتراضاتهم بمثل هذه الحفة . كما كانت أفكارهم دقيقة على العوام .
فيما يتصل بالموسيقى .

(٨) انظر البحوث المتيرة للفضول في العصور القديمة . والتي لها
سبون Sporn . المبحث الخامس . عن الصنوج والجرسيات والآلات الموسيقية
الأخرى عند الاقدمين . ونرى في بداية هذا المبحث . رسما يصور ثلاث
باخيات . وهو رسم منقول عن رسم يارد ينتسب الى روما القديمة . وتبدو
هؤلاء الباخيات في حركة وقصر . وهن يضربن الصنوج الواحدة بالأخرى .
بالطريقة نفسها التي يشعها المصريون اليوم .

(٩) • كيبيل الزره الكبرى تعمل فوق واسها قاجا على هيئة أبراج
(المدن) قرع مرارا الصبح ذا الصوت الغليظ من أجل جوتها الايدية .
[بروربتوس . الكتاب الثالث . القصيدة الخامسة . البيت ٢٥]

(١٠) كذلك يذكر كليمانس السكندري (التربية . الكتاب الثاني .
الفصل الرابع . من ١٦٤) أن المصريين . في عصره . كانوا يذهبون الى
الحرب على نفقات الدفوف . ولكنه لم يشر الى الصنوج . ويكتفى بالقول بأن
العرب يستلهمون الصنوج كالة (موسيقية) عسكرية .

(١١) • قال داود لرؤساء اللاويين . من أجل أن يقرروا أن يكون

اختراعهم مدين على الآلات الموسيقية (من الواضح ان السرور يدور في الاعمال من صوت الهارب والقيتارة والصنج) .

[سفر اشبار الأيام الأول . الاصحاح الخامس عشر . الآية ١٦] .

(١٢) . وكان المتدرون بالكتان يدقون الصنج والأعواد والقيتارات وهم والغون عند الناحية الشرقية من المذبح .

[اشبار الأيام . الثاني . الاصحاح الخامس . الآية ١٢]

(١٣) . كانوا مورعين على الصنج والأعواد والقيتارات في خدمة منزل الرب بجزوار الملك .

[اشبار الأيام الأول . الاصحاح الخامس والعشرون . الآية ٦]

(١٤) . واحد بنو اسرائيل بأسرهم تابوت العهد من الرب يسرور غامر وهم يدقون الطبول ويسرفون على النقر والصنج والهارب والقيتارة .

[اشبار الأيام الأول . الاصحاح الخامس عشر . الآية ٢٨]

(وجهير بالذكر هنا أن آلة النابل التي سبق ذكرها تأتي في النص العربي على أنها الرباب - المترجم) .

(١٥) . ثم أخذ داود وسعه بنو اسرائيل كلهم في ليل الاناشيد في حضرة الرب بكل جسارة على القيتارات والأعواد والطناير والصنج .

[اشبار الأيام الأول . الاصحاح الثالث عشر . الآية ٨]

وكذلك : السفر نفسه - الاصحاح الخامس عشر . الآية ١٩ . الاصحاح السادس عشر . الايتان ٥ . ٤٢ . الاصحاح الخامس والعشرون . الايتان ١ . ٦ وكذلك المزمو ١٥٠ الآية ٥ .

(١٦) . والان يردد جبل ايما الوعر صدى الصوت . بينما كان الطفل الوليد يطلق الصرخات من فيه كانوا لفره يدقون على الندوع المستديرة بالقضبان المعدنية وتارة على المقوفات المعجولة .

كانت هذه ملكا للكوريتيس . وتلك كانت من صنع الكوريبانتيس . لقد خلق الامر على الرب ، وغابت عنه صوة الطفل القديم . وأخلت رفقات البرية يحرر كن الصنج البرنزي وقمرن الطبول ذات الصوت الفليل . لقد انطلق من المقوفات صنجا . ومن الندوع طبولا ، وأعطت للزمر ، كتابها من قبل - لحافا فريجية .

[لوفيه يوس . النجوم ٤ . بيت ٢٠٧ وما يليه]

(١٧) . كي لا تشاهد للهرجان الفريجي ، ولا اهر الصنج يفي .

[نونوس ، الديونيسيات . الكتاب الأربعون . البيت ١٥٦]

(١٨) . ايها القوسيات احضرن لي مزمار واحزرن الصنج ، وضمن التيرسوس (رمز الاله باكتوس) في يد الاله القتي ديونيسوس .

[نونوس . المرجع السابق . الكتاب الأول . البيت ١١ ، ١٢]

- كانت حملات الصنج من دلفيات البرية يقرعنها بأيديهم -

[أوفيدورس ، التكوين ، الكتاب الثالث ، البيت ٧٤٠]

(١٦) - قطعنا الطريق للقدس خمس مرات في يوم واحد ثم انحلت

سبع لغة في لرح الصنج . لما الإغريق عن يظفون صيحات كقولولة -

[سنرايون ، الجغرافيات ، الكتاب السابع ، ص ٢٩٧]

(٢٠) يأتي هذا السيد في الحادي عشر من شهر ربيع الاول . ويحتفل به عشية الثاني عشر منه . وفي هذا الوقت تتجمع كل فرق الفترا (الطرق الصوفية) عند أقرب أحفاد محمد . والذي يتنى مباشرة اليه . والذي يكون حيا في هذا الزمن (وفي الوقت الذي كتنا فيه في القاهرة . كان هذا الرجل يمثل في الشيخ الكبرى . وفي ميدان بركة الأذكيه يمارس هؤلاء رقصات (الذكر) الخاصة بفرقهم . هؤلاء يرقصون وهم يستديرون ضاربين بأيديهم . وأولئك ملحقين بروسهم تارة الى اليمن وأخرى الى الشمال ولحقين ثالث يتناسك بالأيدي وهم يرقصون . وبعض هؤلاء لا يتناسكون الا بالأصابع . ولحقين رابع أو خامس يتبون فقط فوق أطراف أصابعهم وهم يحيلون . دون أن تفارق أرجلهم الأرض . وآخرون يرقصون دون أن يتناسكوا لا بالأيدي ولا بالأصابع . وغيرهم يهتزون بطرق مختلفة وينفثون أعينهم دون أن يستديروا حول أنفسهم . ولكي تقدم فكرة عن هذه الأنواع من الحفلات بالغة التنوع . والتي تصحبها عادة صفة الآلات شديدة الصخب كثيرة الجلبة . فلا بد أن نصف بالتفصيل كل ما هو خاص بكل واحدة من هذه الحفلات . وهذه كثيرة العدد لحد يكفي لتوفير مادة تشغل مؤلفا حاصا بها .

(٢١) ليلة الرؤية أي ليلة الظهور . وهي عشية (بد) رمضان .

وفي تلك الليلة يحتج شيوخ ست طوائف من تشار السلع الاستهلاكية وهم :

١ - شيخ الطحانيين - ٢ - شيخ الفرائين - ٣ - شيخ الجزارين (الذين يقومون بالذبح) - ٤ - شيخ الجزارين (باعة اللحوم) - ٥ - شيخ تشار الزيت والسمس - ٦ - شيخ تشار الفواكه . يجتمعون بمحطة القاهرة الكبرى ومصر العتيقة وبوالات المحتسب هو مفتش الشرطة الذي يراقب الموازين والمكاييل [وبعد ذلك يتوجهون معا الى القاضي . تحيط بهم كل الآلات الموسيقية العسكرية وهي الطبول والصنوج (الكاسر) والمزامير والأبواق . وهناك ينتظرون عودة البريد الذي أرسله القاضي الى بركة الحجي لكي يراقب ظهور الهلال ثم يأتي ليخبره بالأمر . وبمجرد أن يعود هذا الرجل ويخبره بظهور الهلال يحرر القاضي حصة بذلك . بحضور مشايخ طوائف التجار السنة والمحتسبين الثلاثة . ويأمر ببدا الصوم ويطلب الى الآخرين أن يذيعوا ذلك في كل أحياء المدينة . وعلى الفور يطوف هؤلاء مصحوبين بالركب نفسه الذي كان قد صحبهم عند مجيئهم . بأحياء

المدينة المختلفة . ويطلبون الى خدمهم أن ينادوا : صيلم . صيلم . ثم يردون الى بيوتهم يصحبهم المركب ذاته .

(٢٢) عيد صيلم او القطر او بالآخرى عيد انتهاء الصوم ياتي بعد ثلاثين يوما من عيد الفرج . ويبدأ عند عشية اليوم الأول من شهر شوال . ومنذ بزوغ النهار يسحب المدفع ويتوقف الصوم . ويرتدى الناس ملابس جديدة .

(٢٣) يتم الاحتفال بهذا العيد في الثامن عشر من شوال . وفي هذا اليوم تتجمع كل الطرق الصوفية في ميدان قوة هيلان . كل واحدة منها مع برفها والآلات الموسيقية الخاصة بها . ويسير على رأس هذه الطرق أمير الحج أي قائد مسيرة الحجاج . وشيخ البلدة أي رئيس المدينة . والجنود من الأسلحة المختلفة . ومع هؤلاء تطوف الفرق الصوفية بالمدينة . على هيئة مركب (زفة) . في أحيائها المهمة والتي تزدحم بالسكان .

(٢٤) يحيى عيد فيضان النيل بعد أن تسقط الثلقة . حين يربد منسوب النيل ليبلغ ستة عشر ذراعا . وعندئذ يتم قطع الجسر بحضور شيخ البلد . والقاضي . وكل رجالات المدينة وكبار طباط الفرق العسكرية المتجبهة هناك . وأثناء قطع الجسر . تسير الفحلات ويأتي موسيقيو البلد لكي ينفخوا الموسيقى التي وضعت . كما سبق أن قلنا في أحد المقامات أو الألحان السابقة .

ويطلق العامة اسم الثلقة على القطرة التي تلتقي مياه النيل بمياه صفاءها وتتمكرو ويهيل لونها نحو الأصفر . ويصر يوربيديس . عند حديثه عن هذه الظاهرة . في تراجيديته هيلينا . على هذا النحو . في البيت الأول وما يليه :

« إن هذه هي دوافع النيل الجميلة جمال العذراء . التي تروى أوفى مصر وحلولها بالتلج الأبيض الثائب بدلا من قطرات الندى السائلة » .

[يوربيديس . هيلينا . البيت الأول وما يليه]
وكان قدماء المصريين يحتفلون في هذا الوقت نفسه بعيد مولد أبيس . أو النجل الإلهي Theophanie وكان موضوع هذا العيد هو نفسه هنا وهناك أي الاحتفال بفيضان النيل . وإن يكن يتخذ في الزمن القديم قناعا من الرمزية . وعندما نجرده مما كانت تغطيه من أسرار فسنبجد أنه كان ينال قدرا من الاحترام لا يقل عما يتأله اليوم . واليكم تفصيل مسهب للغاية لكل مظاهر الاحتفال التي كانت تتم في هذه المناسبة منذ نحو ستئاة عام . يوردها لنا الفسيفساق شمس الدين محمد بن أبي السرور الأكبر الصديقي في كتابه المسمى : النجوم الضالعة . ونحن بدورنا . نورد هنا . نقلا عن

✽ وصحة الاسم هو : محمد بن محمد بن أبي السرور شمس الدين البكري الصديقي المصري . المعروف بأبن أبي السرور البكري . أما مؤلفاته =

ترجمة هذا النص والتي ضمنها المسير سلفستر دي ساسي في مؤلفه .

Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque Impériale.
Tom I, Page 272.

ونظن ان هذا الوصف لن ينال اهتمام من شاهدهو يأنصهم حينما كانوا يشاركون في حملة مصر . فقط . وانما سينال كذلك اهتمام كافة القراء :

عندما يصل منسوب النيل الى ستة عشر ذراعاً يبدأون في قطع الجسور لتسهيل المياه فوق الأراضي وتجري في الترع في كافة أنحاء مصر . ويكون هذا اليوم يوم عيد . وفيما مضى قبل شق الخليج الحاكم . كان هذا القطع يتم عند خليج الكنترة . وفي تلك الأيام ، كان يوجد حصن يطل على فم الخليج ، يجلس فيه الحاكم أو الأمير لمشاهدة عملية الفتح . وعندما يفل هذا اليوم كان السلطان أو من يقوم مقامه ، يخرج على ظهر حصان من القصر ، لينتجه الى مصر المتيقة على شاطئ النيل ، عند موضع يقال له دير العباس حيث كان يترجل عن حصانه . وكان يوجد هناك قاربان يزديان ، كلاهما باسم السلطان ، وتجهلها الزينات المختلفة . ويصعد السلطان وكبار حاشيته الى القارب الأول المسمى الحراكة أما الثاني ويسمى ذهبية فيكون من نصيب باقي الحاشية . وكانت توجد في الموضع نفسه قوارب لا حصر لها ، مختلفة الأشكال . تتنافس فيما تتجهل به من زينة . وكان يصعد اليها الأمراء والضباط من أصحاب هذه القوارب . وينتجه قارب السلطان تنسج القوارب الأخرى الى جزيرة الروضة . وتقص هذه الجزيرة التي تقع تجاه مصر المتيقة ، بين الذراع الكبير للنهر والمراع المار عند سمع هذه المدينة بالبيوت والقصور . وعندما يبرل منتصف سرير النهر . ويدخل الى هناك ومنه كل الى القياس الواقع عند منتصف سرير النهر . وبعد أن يؤدي صلاته تقوم حاشيته . ويلقى فيه الزعفران مشحواً بماء الورد . وبعد أن يؤدي صلاته تقوم له وليمة فاخرة . وبعد أن تنتهي الوليمة . يقترب قاربه الذي يطفئه الطناس المذهب . من أسوار القياس فيصعد اليه ويمود مع كل القوارب الأخرى التي رافقته . على أصوات الصواريخ وأنغام الآلات الموسيقية . وعندما يصل قريباً من مصر . يأمر بتحويل مسار قاربه نحو فم الخليج الذي يدخل الى القاهرة . ويظل السلطان . حول طريقه . سواء وهو على الأرض أو فوق

كما يوردها المؤرخ الاسلامي الكبير الأستاذ محمد عبد الله عباد في كتابه مؤرخو مصر الاسلامية . لهي . بميون الأخبار وترعة الأمصار . النزهة الرحية في ذكر ولاية مصر والقاهرة المصرية (ولعل هذا هو الكتاب المقصود) الروضة للقائسة في أخبار مصر المحروسة . المنح الرحمانية في العزة الصمانية . اللطائف الربانية على المنح الرحمانية . بالإضافة الى مختصر من وضعه هو لخط القريري أسماء قطب الأزهاري المخطوط والآثار . وهكذا لا نجد كتاباً لابن أبي السرور بالاسم الذي يشير اليه المؤلف ما ولعل ترجمة المسير دي ساسي هي المستولة عن وجود كتاب بهذا الاسم . ولعل الأمر كذلك تصرف من حانب المترجم الكبير التيضته ضرورة ما .

- المترجم -

النيل ، في ذهابه وفي إياها ، يبقى يقطع ذهبية فضية ، ويامر بتوزيع الفاكهة والحلوى واشياء أخرى مماثلة على الشعب ، أما الجسر الذي كان يامر بفتحه فيشبه جداراً ضخماً من الطين يملأ امام القنطرة ، وكان السلطان أو من يقوم مقامه يخطي بمسبلة الاشارة الى الناس المؤكدين بفتح السد ، والذين كانوا مسكينين بالمجاوف في ايديهم ، (واليوم كان اليهود والمغارين في القاهرة هم المؤكولون بهذه المهمة كل عام بالتبادل) ، وعلى الفور يتم حسم الجسر الذي يتهاوى في لحظات ، ويستطلي السلطان جواده من جديد ويعود الى قصره ، وقد أصبحت مصر تحت السيطرة المتناحية ، فإن البكر بك هو الذي يقوم بامور هذا الاحتفال ، فيخرج على حصانه من القلعة في الصباح ، ويتجه الى بولاق ، حيث يجد قوارب تفرحها الريشات ممددة له وللأمراء وللصانق عند الارسيال (دار الصناعة) ، فيقلع تنبيه كل القوارب ، وخلال هذا الوقت يطلق عدد كبير من طلقات المسافع ويقتح البكر بك جنوباً حتى مقياس النيل في حيرة الروضة ، ويتم هذا في الوقت الذي لم يرل منسوب النهر فيه ناقصاً بقطار الشرير قيراطاً ، من تلك الستة عشر قيراطاً التي ينبغي للفيضان أن يبلغها ، ويبقى هناك حتى يصل منسوب الفيضان الى هذا الارتفاع ، فإذا كان الفيضان يتم في بطء ، فإنه يبقى هناك ليوم أو يومين ريادة على هذا المضي ، وفي هذه الأثناء تعد القوارب ، وتقام تلك النسي من الطين والتي يسميها القوم محروسة والتي يزينونها بفساية ، وتقام كل ضروب الألعاب والنسليه ، في اليوم الذي يشاء فيه البكر بك أن يامر بفتح الخليج ، فإنه يقيم قبل شروق الشمس مأدبة فاخرة للصانق والجواريشية والمتفرقة وبقيّة الفرق العسكرية في الحامية ، وبعد المأدبة يوزع القباطين على كاشف وشيخ عرب الجزيرة ومباشر المؤن ولدى آخرين كثيرين من ضباط الجيش والفرقة ، ثم يدخل بعد ذلك معه كل موكب الى القوارب ويتجه على أنغام المدفوف الى الجسر فيأمر بفتحه ، ويمر من خلال الفتحة لكي يعود الى القصر .

ودائماً ما كنا نيلق المدفوف ونشأ منا لتتديق أن تكون هذه المحروسة المصنوعة من الطين ، والتي دار الحديث بشأنها في هذا الانقباس ، صورة أو أثرًا لتلك الممارسة الهيجية التي كان يأتي بها ، فيما يزعمون ، لقضاء المصريين عندما كانوا يفرقون ، كما يقال ، في ذلك الوقت علماء مصريّة شابّة ، فهذا لا يتفق قط مع حكمة مؤسستهم وأنظمتهم ، وما يحسبنا على الاعتقاد بأننا لسنا على خطأ فيما نفصب اليه ، هو أننا نقرأ في مقتبس آخر للمؤلف نفسه ، ترجمه بالمثل المسيو سلفستري دي ماسي يتحدث فيه عن بركة الرطل المسماة اليوم بركة الأوبكية : « يأتي اسم هذه البركة من اسم العامل الذي كان يقوم بصنع الموازين المديدية (الرطل) ، فقد كان مسكنه يوجد قريباً من هذا الموقع ، وكانت تدور فيه (أي في هذا الموقع) الأعياد

وهو الاسم الذي يطلقه البكري على ولاية مصر المتناحيتين - المترجم -

وضروب اللوح عندما كان يستلج مياه النهر ، فتتجول فيه ألوف القلوب ، وتشكل منظرا من أروع المناظر لسبون ساكني البيوت المحيطة بها ، وعندما تجب المياه ينذر الكتاك والبرسيم . وكان يقوم في هذا الموضع فيما مضى ، في الأول من شهر توت مسرحية حزلية تمثل زواج الخلوخ الناصري بهذه البركة : فكانت تحرر حجة أمام رجل يرتدى زي قاضي ، وفي حضور شاحدين ، ويظل هؤلاء الرجال في هذا المكان طوال الليل ، وفي اليوم التالي ، يرض على عيون النظرة منسوجا أبيض اللون به بقع حمراء ، وهي ما يمثل أمارات يتآكل بها الرئيس الجديد من عذرية زوجته . وقد أوقف هذا التمثيل الهزلي في بداية القرن الثامن الهجري (الرابع عشر من التقويم المسيحي) ، ولم يكن المؤلف ، يقينا ، ليسمى هذا الحفل بمسرحية حزلية لو أن الهدف منه كان اغراق عذراء شابة في النيل ، لكن الأمر الأكثر ترجيحا هو أن قداماء المصريين ، الذين كانوا يحولون إلى رموز كل الأحداث التي تنتمي إلى نظام الأشياء في الطبيعة والتي يقدمون عنها مشاهد تمثيلية ، كانوا يؤدونها بتمثيلهم الديني الصامت ، كانوا قد تغلبوا كذلك مرموزة الزواج بين الخلوخ والبركة ولقموها مشنة في شكل بانثوميم أي تمثيل ديني صامت ، لم يمد يدي ، مع مرور الأيام ، بالقدرة نفسه من الاحترام الذي كان المصريون القداماء يولونه آياه بلا جدال ، ولذلك فقد انحدر إلى هذا الضرب من التمثيل الهزلي وتم إيقاعه ، ومع ذلك فلا يزال القوم يمثلون هذه المروس بكتلة من الطين ، تصام على بعد أقدام عديدة من السد .

(٢٥) ذلك هو المني نفسه الذي يتسببه ، في هذه الحالة إلى كلمة جبر ، يرغم تعارضها مع الحلول المعتاد .

(٢٦) لنا بعض شيء عن ذلك في دوامتنا للوضع الراهن لنفن الموسيقى في مصر .

(٢٧) يرسل هذا الباشا من القسطنطينية عادة معه العيد الصغير الذي يصل بعد الثلاثين من رمضان ، ويهبط إلى الاسكندرية حيث يبقى حتى نحو نهاية شهر ذي الحجة : وعندما يصل إلى القاهرة ، تذهب كل السلطات المدنية والعسكرية في موكب كبير إليه ، تصحبها كل الآلات الموسيقية التي تستخدم في الاحتفالات العامة التي تقام حورا عنها من قبل ، ولا يقوم هذا الاحتفال إلى ما بعد الظهر .

(٢٨) هذا الرقص الذي يمثل إيقاعه وزنا (مازورة) من ثلاثة أوقات ، ليس له بعض تشابه مع رقص السالين ، والذي يشير إليه هوراكوس (حوراس) في حذين البيتج :

« بالقدم يعضه يوزون الأرض ثلاثا على عادة الأسلاف »
(حوراس ، الإكثاني ، الأغنية الأولى - البيت ٢٧)

(٢٩) ومع ذلك فقد رأينا واحدا من الأعياد بدأ لنا فيه أن هذه الآلة

الموسيقية لا تستخدم في الاحتفال به . وهذا العيد الذي نجعل فرسه ومناسبه ما يسمى عيد الفجر أي عيد الذبائح ، وهو يجرى كل عام في العاشر من القمر الذي يظهر في بداية شهر ذي الحجة ، ويحتفل فيه بصلوات أكثر من المعتاد تتم في المساجد ، ويتجسعات أكثر عددا من المسالوف للطرق الصوفية المختلفة ، حيث يأتي الفقرا المنفيون اليها للصلاة وأداء الأكارم لعام الأضرحة التي أقست للضيوع الذين يجلبهم المسلمون باعتبارهم أولياء ، كذلك تجتمع هذه الطرق عند الأحياء من الضيوع ، سواء كانوا من رجال الدين أم من رجال الفرج ليتلوا بعض سور (أو أرباع) من القرآن (الكريم) مع بعض التراتيل الدينية ، ويستخدم الفقرا في هذه الأنواع من الانفسادات كل ما لديهم من قوة ومعنى في الصوت ، وتكون نفساتهم ، أو بالأحرى ، صرخاتهم في بعض الأحيان بألفه المنف حتى لتظلم حلقها من المستوحين أو المخبولين أكثر مما تظلم رجال دين ورحمن يستلثون زهدا وخشوعا .

البحث الرابع

عن الآلات الصاخبة شبه الجرسية

يوجد في مصر ، كما يوجد في أوروبا ، نوع من الآلات الموسيقية ، تنتمي في جزء منها إلى الجرسيات ، وفي جزء آخر إلى تلك الآلات التي يقتصر دورها على مجرد إحداث الضجيج ، وحيث لا نستطيع ، دون أن نحدث خلطاً أن نصلها لا في هذه الطائفة ولا في تلك فقد عزمنا على انشاء طائفة خاصة بها وحدها ، وذلك بأن نسمي إليها باسم الآلات الصاخبة شبه الجرسية وهذا النوع من الآلات ، هو ما نعرفه اليوم باسم **قف البشاش** (١) .

ونستطيع أن نحكي عند المصريين ، حيث تتنوع آلات الإيقاع ويكثر صدها عما هو الحال ، ربما ، من أي شعب آخر من شعوب العالم ، أربع آلات مختلفة من هذا النوع وحده ، ولكل واحدة منها اسمها الخاص ، بالإضافة إلى الاسم النوعي الذي يطلق عليها . وهكذا ، فحين نسير إلى هذه الآلات باسمها الشخصي فإننا نسميها **قف** أو **هاجرة** . أما الاسم الأول فهو كلمة صوتية **قف** تحاكي الصوت الذي تحدثه الآلة عند الضرب عليها ، وتأتي هذه الكلمة من الفعل **قف** بمعنى ضرب ، وهي كذلك قد جاءت من الأصل نفسه الذي جاءت منه الكلمة العبرية **قف** ، أو أنةمة بالأحرى كلمة واحدة جاء نطقها رقيقاً في الأول ، ولفظت على نحو **أحمد** في (الثانية؟) . أما اسم دائرة فيغير إلى الاستدارة ، أي يشير إلى الآلة عن طريق وصف شكلها .

قف كلمة يحكي جرسها صوت القف، الذي تصفه - المترجم .

والأكبر هذه الآلات الأربع هي **البلندير** ، وهو مكسو بجلد عنزة ،
أما الوصلة ، أو الدائرة الخشبية الرقيقة التي يلتصق عليها الجلد فيثبتها ،
في سطحها ، بين مسافة وأخرى ، أربعة ثلثين تقريبا ، لأن تعلق فيه ،
شريطان صفيحان دائريتان من الصفيح ، اثنتان في كل قلب ، وفي داخل
الآلة توجد ثلاثة ، خمسة ، أو سبعة أوتار من صم الحيوان مقسودة ، وتطيف
عند ترحلها ، إلى رتبه هذه الآلة ، الرتات التي تحدثها ، ويصل قطر هذا
الصنف من الطوف إلى ٤٠٠ سم .

وهذا صنف آخر من الطوف ، له على وجه التقريب ، الأبعاد السابقة
للسبق ، وهو يختلف من الصنف السابق في أنه يخلو من الأوتار المقسودة
يدخله ، وفي أنه يحمل حلقات صغيرة بدلا من الصفائح الصفيحة المستديرة
التي تعلق بالثوب التي تقبت بها الوصلات .

أما الصنف الثالث من هذه الطوف فيحمل اسم **طافو** . وهذه الآلة
الموسيقية أصغر حجما من سابقتها ، ويكسوها كذلك جلد عنزة ، وتعمل
منها بالمثل صفائح مستديرة من الحديد ، تعلق في كل قلب من ثلثين
الوصلة في محيطها ، اثنتان اثنتين ، ولكنها لا تحمل قط أوتارا مقسودة
يدخلها .

ويسمى الصنف الرابع من الطوف باسم **الزالي** ، وهو أصغر صنف
الطوف حجما ، وليس له بالمثل أوتار مقسودة يدخله ، ووصلته كذلك
مزودة بصفائح مستديرة من صفيح الحديد مثل الطوف الأخرى ، ولكنه
مكسو بجلد (سكة) يخالى .

ولا يمكن للمرء أن يراتب في إن هذا النوع من الطوف يعود إلى عصور
خاضعة في القدم ، ويعتبه القراء تارة إلى **الكلويانط** (٢) وتارة أخرى

الى الباشايات(١) ، وهو بصفة عامة مستدير الشكل ، وينطى سطحه الأعل
(أحد وجهيه) بجلده (٢) ، أما وجهه الآخر فلأرغى لا يكسوه الجلد قط(٣) ،
ومع ذلك فبدلاً من الضرب عليه بالأيدى فقط ، على نحو ما كان يفعل
الأقدمون(٤) ، فإن المصريين - اليوم - ينقرون عليه بأصابع اليد اليسرى
التي تمسك به ، بل بجانب الضرب عليه باليد اليمنى ، وحيث أن أصابع
اليد اليسرى لا يمكنها أن تصل الى بعيد ، فهي لا تنقر الا بالقرب من حواف
سطح الغف ، ولذا تكون النغصات المتولدة عن ذلك ، أكثر حدة بكثير من
تلك التي تحصل عليها بالضرب باليد اليمنى ، عند المركز ، مما يؤلف بين
هذين النوعين من النغصات تناقضاً لا يسبب ظورا من أى نوع عند سماعه ،
كما أنه يحصل من ارتفاع هذه الآلة أكثر تنوعاً وأثري ولها .

ولم يكن الأقدمون يملكون ، فيما مضى وفيما هو مرجح كذلك ، هذا
الغنى ، (فن الضرب عليه) أو على الأقل فلان ما نقرؤه عند الفسراء يحصلنا على
الغنى بذلك ، فلم يكونوا يحصلون من هذه الآلة الا على نغمة حادة ذات
صنف(٥) بقاء بعض الشيء(٦) .

ويختلف هذا الصنف من الغلوف (الرق) كذلك عن ذلك الذى
يستخدمه المصريون المحدثون فى أن رق الأقدمين كان مكسوا بجلد بقر(٧)
فى حين يكسى رق المحدثين بجلد عنزة أو سمكة بيلش .

وفى الوقت نفسه فيبدو أن استخدام هذا النوع من الآلات الموسيقية
قد ظل ، منذ المصور بألفه القمم وحتى اليوم شبه مقصور على النساء ،
فقد كانت نسوة المصريين من اللاتي يضررن عليها ، كما لا يرى المرء هذه
الآلة عند الأمازيق والرومان الا بين أيدى السيدات . ولذا كان الكلدانيات
يستخدمونها لذلك لأنهم قد تنافلوا عن جسد (ذكورهم) عندما جردوا

انفسهم من عضو الانصاب ، اما قفرا (دراويش) مصر ، الذين يجبرونهم
ورقصاتهم (اذكارتهم) صلة قريبي حمية بحفلات ورقصات القوديانفل ،
فحيث أنهم قد تعلموا من كثير من القيود والقواعد التي وضعها النبي او التي
تضمنتها تقريصات اخرى جاء بها الدين الاسلامي ، والتي حرم بموجبها على
المسلمين ممارسة الموسيقى ، فانهم يستعملون الآلات الموسيقية في اذكارتهم ،
وان لم يكن هؤلاء المصنفون يمثلون خروجاً على النظام الديني او المدني .

ومع ذلك فمن نعم امتعة على ان الآلاتية ، وهم الموسيقيين المعترفين
في هذا البلد ، يستعملون ، في بعض الأحيان ، هذا النوع من الطوف ،
فهم يطربون عليها بين وقت وآخر ، لكن هذا امر نادر الحدوث لانه لا يمكن معه
ان ينظر اليه باعتباره سلوكاً متنادياً ، وما لا جدال فيه ان الملاقة القائلة
بين أسلوب استعمال هذه الطوف جميعاً ، في عصر اليوم ، وبين الأسلوب
الذي كانت تستعمله بها الشعوب القديمة هي علاقة ودية للغاية ، فقد
تقبل المصريون هذه الآلة في كل احتفالاتهم الكبرى ، العامة ، الدينية والدنيوية
فكانوا يستعملونها سواء عندما ينفلون ثابوت العهد من مكان لآخر (١١)
او عندما كانوا يتوجهون بالشكر الى الله على بعض الأحداث السعيدة التي
تجرى لأممتهم (١٢) ، وبعد ان يحرقوا نصر ما (١٣) او أثناء رقصاتهم وأغانياتهم
الدينية (١٤) وفي عيد مولد (القمر) الجديد (١٥) وعند استقبال شخص ما
والسير لأمته بشكل تقريضي (١٦) أو عند وفاته وهو ينصرف (١٧) وفي
القدية (١٨) والاسباب (١٩) وفي مباحج ومسررات القباب (٢٠) الخ ، ومع
ذلك فانهم لم يكونوا يستعملونها قط في اوقات الحداد أو الكوارث
الطامة (٢١) ، وكانت هذه الآلة عند الاغريق والرومان تكثر للاحتفال بأسرار
باخوس (٢٢) وديا (٢٣) وكيبيل (٢٤) ، ولأدرا ما استخدمت في المسرات
الفردية أو السرور البهجة ، كما لم يستعملها المصريون في اوقات الحداد

والكوارث (٢٥) •

وعلى العكس من ذلك فإن المصريين المحدثين لم يقبلوا هذا النوع من الآلات في أي احتفالات عامة رسمية أو سياسية ولا في أية مناسبة جادة نحلي بغيره من أهمية ، فاستغفناها عنهم مفسور على المسرات والمباحج الماثلية وحفلات الزفاف ، كما غنت وسيلة للترفيه عن النسوة في أسار الحرم' ، كما يدخل الف عاده ضمن الآلات الموسيقية التي يسلك بها المخرجون والموسيقيون الجوالون الذين يسيرون في أكر الطوائف وصاحبوليس في رقصاتهم ، وكذلك يعد من بين الآلات التي تصاحب المفسدين الذين يقومون بتسلياة السوقة على طارق الطرق وفي الميادين العامة ، وربما عدا هذه الآلات فأننا لم نلاحظ أنها تستخدم قط اللهم في رقصة جنازية على جسد فلاح ، تلك التي وصفناها في دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى في مصر (٢٦) •

ولا يمكن أن يكون هناك من أصل لهذا التمازج ، بالغ الوضوح ، بين استخدام الآلات في هذه الصنف من الفنون ، وذلك الاستعمال بالشكل الذي تلصص إليه عند المصريين المحدثين ، بالتأكيد ، إلا ما أوصى به محمد المسلمين بأن يعتمدوا عن كل ما يحصل بمماربهات وكفرس الديانات الأخرى •

الهوامش :

(١) طينا أنه ليست هناك فائدة تربي من أن نأخذ على ما كنا نلديم هذا النوع من الآلات ، التي قد لا يشغل شكلها ، وقد أصبح مالونا لنا ، شيئا بالغ الأهمية في تفاصيل ، وبالتالي فإننا لم نرسمه ولم نطوره .

(٢) يلفت الأنسان هذا الاسم نفسه أدوية ويكتبونه في لغتهم Adabo ، ولعلهم قد تفلوه عن العرب .

(٣) " لقد اخترع الكوريانتيس من أجل هذا القرص المستدير للطبقة والمصنوع من الخشب " .

[يوربيديس ، الباشيات ، البيتان ١٢٤ ، ١٢٥]
 - " كانت هذه ملكا لكوريانتيس ، وذلك كانت من صنع الكوريانتيس
 " لقد الطل من الطوفات صنجا ومن الطوف طولا " .

[أولفيديوس ، التلوم ٢ ، الكتاب الرابع ، البيتان ٢١٠ ، ٢١٣]

(٤) " أن طبول الرقة الأم رقا من اختراعي " .

[يوربيديس ، الباشيات ، البيت ٥٨]

(٥) " طبول طيبة الرقية سوف تفرح " .

[بروبرتيوس ، الكتاب الثالث ، قصيدة ١٥ ، البيت ٣٣]

(٦) " الطبول المصونة " .

[أولفيديوس ، مسج الكائنات ، الكتاب الثالث ، البيت ٥٢٧]

- " سيذهب الصنف الرجال وتلقى الطبول الصنف " .

[أولفيديوس ، التلوم ، الكتاب الرابع ، البيت ١٨٢]

(٧) نلاحظ بين النقوش في الكثير من المصائد القديمة في مصر العليا ، وفوق الأعمدة الأخيرة من واجهة المصد الكبير في جزيرة فيله ، وفي الطيفانيون الصغير ببنبرة ، وفوق الفرز المصد الكبير في الموقع نفسه ، وسوما لأشخاص يمزفون على هذا النوع من الطبول ، وتظهر أيديهم اليمنى مبسوطة فوق وسط الآلة .

وقد قسم سبون المصائد في بحوثه المثيرة عن المصور القديمة ، ص ١٥٥ وسين تقريبا عن ميداليات قديمة يشغل أولها إحدى الباشيات أما الآخر فيرجح أن يكون لكاهنة تمسك بيدها دلوفا شبيهة بتلك التي تحدث عنها هنا ، وأن يكن من يسكنون بهذه الآلات هنا يصلون ذلك باتجاه أكثر ميلا ، فيما يبدو ، مما يفعل الأشخاص الذين لاحظناهم على المصائد القديمة في مصر ، مما أدى بنا أن نلح عند سبون جزأ من وصلات دف الباسك ، كما نجد أصابع اليد اليمنى واليسرى متباعدة في شطوط سبون

مما يؤدي بنا لأن نفترض أنهم ربما كانوا يأتون ببعض الحركات ويضربون في الوقت نفسه على اللف ، على نحو ما فعل اليوم من يارسون الضرب على هذه الآلات ، في حين أن أصابع المازفين ويضع اليمنى ، في الرسوم الموجودة على جدران المابد القديمة في مصر تكون مبسطة ومضمومة إلى بعضها البعض ومشدودة ، أما أصابع اليد اليسرى فلا نراها في الرسوم ، وإن يكن هذا الاختلاف عائدا ، فيما نظن ، إلى أسلوب فناني هذه المابد القديمة الذين كانوا ، جميعا ، يصفون شيئا من التصلب إلى حركات رسومهم .

(٨) « وكان الصدى المتناغم مصدر عن قرع الطبول » .

[نوبس ، الديونيسييات ، الكتاب السابع والمشرون ، البيت ٢٢٩]

« صوت الطبول القوي » .

[يوربيديس ، الباشيات ، البيت ١٥٥ وما بعده]

« كيبيل بالقرب من مرقى الربة الفرجية ، حيث يدوى قرع الصنج وصوت الطبول » .

[كاتولوس ، في ٥٩ ، بيت ٢٠]

(٩) « ولجأة قرعوا الطبول التي لم تكن ظاهرة للعيان فصدر منها صوت اجشى » .

[أوفيدوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب الرابع ، البيت ٣٩١]

(١٠) « خلوا الطبلة المصنوعة من جلد البقر » .

[يوربيديس ، هيلينا ، البيت ١٣٦٣]

« وتقرع أيديهم الرقيقة (الطبول) المصنوعة من جلد الثور » .

[أوفيدوس ، التقويم ، الكتاب الرابع ، البيت ٣٤٢]

(١١) « وداود وكل بيت اسرائيل يلعبون أمام الرب بكل أنواع الآلات من خشب السرو بالعبدان وبالرياب وبالدفوف وبالجلوك وبالصنوج ، » .

[سفر صموئيل الثاني ، الأصحاح السادس ، الآية ٥]

(١١) « وداود وكل اسرائيل يلعبون أمام الله بكل عز وبأغاني وبيدان ورياب ودفوف وصنوج وأبواق » .

[اشبار الأيام الأول ، الأصحاح الثالث عشر ، الآية ٨]

(١٢) « فأخذت مريم النبية أخت هرون اللف بيدها وخرجت جميع النساء وراحا بدفوف ورقص » .

[سفر الخروج ، الأصحاح الخامس عشر ، الآية ٢٠]

(١٣) « وكان عند هيمتهم حين رجع داود من قتل الفلسطينيين أن النساء خرجت من جميع مدن اسرائيل بالغناء والرقص لقاء شاول الملك بدفوف وبرجج وبمثلت » .

[صموئيل الأول ، الأصحاح ١٨ ، الآية ٦]

- (١٤) • ليسبحوا اسمه برقص ينف وعود ليرنوا له •
[المزمور المائة والثمان والعشرون • الآية ٣]
• سبحوه ينف ورقص وسبحوه يلو تار ومزار •
[المزمور المائة والخمسون • الآية ٤]
- (١٥) • ارقصوا نعمة وهاتوا دفا عودا حلوا مع رباب • انفقوا في رأس الشهر بالبرق عند الهلال ليوم عيدنا •
[المزمور الحادى والثمانون • الايتان ٢ • ٣]
(في الأصل الفرنسى • المزمور الثمانون • الايتان ٣ • ٤ • لكننا لم نجد النص العربى مطابقا لهذه الإحالة فكان هذا التصرف) •
- (١٦) • وستقبلونه بالتيجان والشمائل • ويقوده الجميع وسط الطبول والكواجر •
[سفر يرديث • الاصحاح الثالث • الآية ١٠]
• ولكن (ايليت) قتل عاتقا ثل (عسله) وطته • وقابلته ابنته الوحيدة بالطبول والرقص •
[سفر القضاة • الاصحاح الحادى عشر • آية ١١]
• ووقعوا امينهم ونظروا عاهو ذا الحشد • وجمع متراس يتقدم بخطى المختلوه • وفيه اسدلاء والمخوة في طريقهم اليهم مصحون بالطبول والكوسيقين واسلحة كثيرة •
[سفر المكابيين • الاصحاح التاسع • آية ٣٩]
- (١٧) • لماذا حبت بخفية وخدمتى ولم تخبرنى حتى اتيك بالفرح والافاننى بالدف والعود •
[سفر التكوين • الاصحاح الحادى والثلاثون • الآية ٢٧]
- (١٨) • وصار العود والرباب والدف والناي والخمر ولائهم •
[سفر اشعيا • الاصحاح الخامس • الآية ١٢]
وكان من عادة قضاة المصريين كذلك استعمل المفلوف عند إقامة الولائم وهو امر يلومهم عليه كليمانس السكندرى • التربية • الكتاب الثانى • الفصل الرابع • (كيف ينبغي الترفيع من النفس في الولائم ص ١٤٣ ج) أما بالنسبة لآلات الناي والقيثارة • والدف والرقص والتصفيق لدى المصريين • فانهم تعودوا على تمسية لوفات فرانهم ببعض من طريق مثل هذه الآلات • وكانوا يخرجون عن الحشد وعن القواعد القرعية حتى • انهم كانوا يهتفون الصنج والطبول والفرعون الآلات في صخب •
- (١٩) • سآبيك بهد قتبين يا عذره اسرائيل • تزيين بهد يملوكك وترجين في رقص اللاعين •
[سفر لرميا • الاصحاح الحادى والثلاثون • الآية ٤]
- (٢٠) • يسرحون مثل الدمن رخمهم وانفالمهم ترقص يحلون الدف

والعود ويظهرون بصوت المزمار .

[التوراة . سفر أيوب . الإصحاح الحادى والعشرون . اسطران
١٦٠]

(٢١) . بطل فرح الطوفان قطع فجميع المبتهلين بطل فرح العود .
[التوراة . سفر اشعيا . الإصحاح الرابع والعشرون . سطر ٨]

(٢٢) . « والآن احمل حيث المال القبولات نواجع بالكفوس . اللانى
لدى كل منهن طوبى كعت سلع جبل ايل » .

[اوليديوس . البطلات . الكتاب الرابع . البيت ٤٧]
« اما لما دعاهن احد الى اعياد بالكفوس او اعياد بان او كوليس . او
اعباد القصوى . فمن الصعب التحدث معهن إذ كنوى الطبول هناك » .
[اريستوفان . ليسترانى . البيت الاول وما يليه]
« وعلى ذلك فلان النسبة في ترغين يقرعن الطبول مرورا بكافوس » .
[اريستوفان . ليسترانى . بيت ٣٨٧ . ٣٨٨]

(٢٣) . « في ربا المستحقة للتقديس . يا ابنة الأسلاف الاول . يا من
ترغعن الطبول ذات التيجان المصنوعة من جلد الثور . والنسب تدفع بصوتها
النشوة والجنون » .

[اورفيلوس . البيت الاول وما يليه]

(٢٤) . « آيت الى صبيك تكلمس . آيتها لتوفرة . متهيجا بالطوف
السموية التى ترغس (على لغاتها) كل الكائنات . آيتها لربة التريجية
يا زوجة ساتورنوس . آيتها للعبة . يا حفلة الحياة . يا صبة للتجوم .
آيتك صبيها متهيجا لاظهر لك وهى وكفوى » .

[اورفيلوس . البيت ١١ وما يليه]
« حيث تدعوك الطوف والفرح البريكوتية المصنوعة من خشب
البقس » .

[فرجيلوس . الانبياء . الكتاب التاسع . البيت ٦١٩]

(٢٥) . « ولا الباشيات حاملات التوريسيس . ولا فجميع الطبول » .
[يوريبديس . الكيكلوس . البيتان ٦٤ . ٦٥]
« ولا فجميع السنج البرنزى ولا فرح الطبول » .
[يوريبديس . الكيكلوس . بيت ٢٠٤]

(٢٦) « الفيت عادة استعمال داف الياسك في الطقوس الجنائزية عند
المصريين على يد على باشا بالقاهرة في عام ١٦٣٦ في شهر مايو . ومثل هذا
التاريخ لم يستعمله أحد قط في هذه المناسبات . انظر الأفكار ومعتقدات
من مخطوطات المكتبة الامرية . المجلد الاول . ص ٢٠٣ .

الفصل الثالث

حول أنواع الطبول المختلفة المستخدمة في مصر ،
وحول الخواص كل واحدة منها - وحول الفرض الذي
تستخدم فيه ، وطريقة هذا الاستخدام

يكاد يتناسب هذا النوع من الآلات الموسيقية الى تلك الآلات التي
لا يصدر عنها سوى الصخب المضحى ، دون أن يعنى ذلك أنه يقتصر علينا
تمييز لغاتها ، كذلك ، فإن المصرين لا يسمون قط لكل واحدة من طبولهم
باسم خاص وإنما يطلقون عليها - جميعا - ذلك الاسم النوى (طبل)
ثم يملطون به صفة خاصة ، من شأنها أن تميزها عن غيرها من الطبول أو من
الآلات الصاخبة . . .

أما عندنا ، نحن الذين لا نملك سوى نوع واحد من الطبول ، فإننا
لا نستقيم مثل هذه الأخيرة ، باسم واحد يكفيها ويغنى بالفرض ، ولن يكون
هذا الاسم سوى كلمة صوتية ، تميز بشكل مقبول نغمة هذه الآلة أو بالأحرى
أسلوب النطق عليها .

ويمكننا أن نحصى في مصر أصنافا سبعة من الطبول ، تختلف سعة

• يستخدم المؤلف هنا كلمة **Tambour** وتعنى الدف أو الطبل أو
الكوس ، ثم يستخدم كلمة **Tambour** التي درجنا على ترجمتها من قبل
بالدفوف بمعنى الطبول التي تقترب نفسها من آلات الصخب المضحى ، ولكن
لا نسبب حيرة للقارئ ، فقد اكتفينا باستخدام كلمة واحدة هي الطبل في
القرود والطبول في الجمع عند الإشارة الى هذين النوعين من الآلات
الموسيقية ، مصرعين بالخلف والإضافة أحيانا بما يؤدي الى وضوح المعنى
المقصود من قبل المؤلف - المترجم .

منها فيما بينها . بعضها عن البعض الآخر . سواء في الشكل أو المادة التي صنعت منها ، أما الصنف السابع فيختلف عن الستة الآخر في طريقة الطرب عليه . وهناك من بين هذه الصنوف السبعة من الطبول . خمسة تستخدم في المناسبات والاحتفالات الرسمية ، عندما تنصب كل سلطات المدينة مجتمعة نحو المكان الذي تدعوا إليه الموالح التي أدت لتجمعها (أى لقيام هذا الاحتفال) (١) . ويشتمل ذلك عادة في الأعياد أو مناسبات المباحج العامة . وفي هذه الأحوال ، تأتي السلطات الدينية على ظهور بغالها (٢) أما السلطات المدنية أو العسكرية فتحتل سهوات جيادها . وتصحب هؤلاء وأولئك تلك الآلات الموسيقية عالية الضجيج . بالغة الصخب . كثيرة الجلبة والطنين . ولن تكون هذه الآلات سوى الزمر والأبواق والصنوج والطبول والدفوف .

أما الطبول التي تستخدم في المناسبات الرسمية الكبرى ، فهي : **التقارية** ، و**التفرزغن** ، و**الطبل النحاسي** ، أى **الطبول السورية** ، و**طبله الجافج** . أى **الشاويش** (٣) . و**الطبل الجري** . أى **طبل الغرب** . وهذه كلها تصنع من النحاس . ويكسوها الجلد . كما هو حال طبولنا . وإن تكن هذه أكثر تجوينا بالنسبة لأحجامها ، عما هي عليه طبولنا .

ويشتمل **طبل التقارية** على طبلتين كبيرتين من النحاس ، من حجمين مختلفين . وإن يظلا يحتفظان بنفس النسب التي تحكم أطوالهما كليهما ، فيما بينها ، وتحمل هاتان الطبلتان على ظهر جمل أو بيلة . يستخدم في الوقت نفسه طبلية لمن يضرب عليهما . وتقع أكبر الطبلتين (٤) إلى يمينه . أما الطبلية الأقل حجما فتوجد عن شماله . وقد يبلغ قطر كبراهما ٦٥٠ مم من ناحية الوجه A الذي يشكله الجلد الذي يكسو فتحة الإناء النحاسي ويصل عمقه من مركز هذا الجلد C حتى قمة الجزء المصطب B ، فيما بدا لنا إلى نحو ٥٢٢ مم . ولا بد أن قطر كبراهما يبلغ نحو ٤٢٢ مم . من ناحية

سطح الجانب **أ** ، لما عملها ابتداء من مركز هذا السطح **ج** حتى لمة الجزء
المحسوب **ب** فيصل الى ٢٢٨ مم ، ويحق على هاتين الطيلتين ، بالتبادل ،
برأسية عصوين **د** و **هـ** ، أو بواسطة ميززين من الخشب ، وتسمى هاتان
العصوان كما تسمى الحصى التي تلقى بها الطبول عامة بطبعم (القشماطو) ،
وتتفاوت الضربات ، التي تلقى الطبلة الصغرى في سرعتها في الوقت الذي يضرب
على الكبرى بضربات تتفاوت بطنا ، طبقا للايقاع الذي يدقعه الطبال ، وهو
الأسلوب الذي يتبع دوما بخصوص كل صنف الطبول المزودة .

أما التقريبات فيكون من طيلتين من حجم وسطي احتسابا أكبر من
الأخرى حجما وإن يثلا يحتفظان على الدوران بالنسب نفسها فيما بين ابتداءها ،
كليهما ، ويرجع أن يكون الاسم لتزيين مكونا من ثلث وسمي الضجة
أو الصوت أو معنى في اللغة الثانية المستعملة في القاط الموسيقى العربية
الزمن الإيقاعى الذى تحده دقة الآلة التى تنقر عليها ثم من الكلمة **لن** التى
تسير ، فى التركية والفارسية من المحدث من العمل ضرب ، وبالتالى لابد يكون
معنى هذه الكلمة **لن** - **لن** : ما يصنع النقر أى ما يحدد المازودة أو الوزن
الإيقاعى ، وتستخدم كلمة **لن** (أو **زان**) هنا ، فى المعنى نفسه الذى تستخدم
فيه كلمة **زغن** ، وهى التى تعنى فى الفارسية عزف أو ضرب على آلة موسيقية ،
سواء كانت هذه الآلة آلة نفع أو آلة إيقاع أو آلات وترية ، فيقال فى الفارسية
لن **لن** أى عزف على الناي ، ويقال **لن** **لن** أى نقر على دف الباسك (الدف
ذى الجساجل الذى سبق أن تحدثنا عنه) وكذلك طبل **لن** أى ضرب على
صندوق الطبل ، كذلك يطلق فى الفارسية اسم طبل **لن** على من يقوم بالنق
على الطبل ، وهكذا يكون هناك محل كبير للاختلاف بأن كلمة **لن** - **لن** قد

لتشكلت على النحر الذي استعملناه ، وأن يكون لها كذلك المثلول نفسه الذي أطيناها ايده ، ويركب من يقوم بالضرب على التوازن فوق حمار بحيث تكون على كل جانب من جانبيه إحدى الطبلتين ، وتأتي الكبرى الى يمينه ويمكن أن يبلغ طول قطرها من ناحية السطح A ٢٢٢ سم وأن يبلغ امتداد العمق أو التجويف بدا من نقطة المركز C من السطح A حتى قمة الجزء المنحني B ٣٢٥ سم ، وتأتي الطبلية الصغرى الى يساره ، ويكاد يبلغ قطر سطحها A ٢٧٠ سم ، أما عبقها أو طول امتداد تجويفها بدا من مركز هذا السطح C حتى قمة الجزء المنحني ، فيصل الى ٢١٧ سم ، وإما طريقة الضرب على هذه الآلات فهي نفس طريقة الضرب على النقارية وليس هناك من فرق سوى أن المصوين هنا أصغر حجما .

والطبل المشغلي أو طبل السورين ، عبارة عن طبلية يتساوى عبقها (أي امتداد تجويفها فيما بين مركزي سطحها) مع عرضها (أي طول قطر وجهها) ، ويبلغ طول قطر وجهها السطح ٤٨٧ سم ، ولا يزيد عبقها ابتداء من مركز هذا السطح C حتى قمة تنحني السطح B عن ١٠٨ سم ، ويسبك من يقوم بالضرب على الطبلية ، بهذه الآلة معلقة بشكل رأسي فوق بطنه عن طريق القطن أو صبر يدور حول رقبته ، ويرتبط كل واحد من طرفيه الى حلقة مضمومة بحافة الآلة ، ويضرب على هذه الطبلية كذلك بواسطة مصوين صغيرتين .

أما طبلية الجاويج لطبلية صغيرة ، يستعملها الجاويج أو الجاويش أو الشاويش عندما يشاء في تركيب سلطات المدينة ، حين تتجمع هذه في المناسبات والاحتفالات الكبرى ، ويستعمل هذا الشاويش مجهزة حصان ، ويسبك بيده اليسرى هذه الطبلية ، عن طريق قبضة توجد عند قمة B سطحها المنحني ويضرب عليها باليد اليمنى بصفا صغيرة ، ولا يزيد قطر وجه

طبلة الجادوج (المسطح) عن ٢١٧ سم . ويصل امتداد عتقها بهذا من المركز G حتى قمة B . الوجه المصطب الى ١٦٢ سم .

ولما الطبل المجرى أو دف الغرب ، فطبلة صغيرة لا يزيد قطرها عن ١٦٢ سم ويثبت عليها نحو ١٣٥ سم . ولهذه الآلة كذلك عتق أو كبرشة للامساك بها ، ولا يتم الضرب عليها بواسطة عصا شأن الطبول السابقة ، وإنما بواسطة طرف سحر ، أي قطعة صغيرة من الجلد .

ومن جهة أخرى فهذه - كذلك - طبستان آخرتان لم تبقا قط ضمن آلات الموسيقى المستعملة في المناسبات الدينية أو العسكرية وهما : طبلة السحر وطبلة التشنج ، ويطلق على الأولى (١٧) اسم الباز . وهي طبلة صغيرة لا تختلف كثيراً عن سابقتها ، إلا في أن الضرب عليها يتم بواسطة عصا صغيرة من الخشب ، وفي أن جسمها لا يصنع دوماً من النحاس (١٨) ، ويسمى كثير من الطرق الصوفية (طواقب القرا) أي تنظيهم حركات وقصائدهم أو الأكاريم على صوت هذه الآلة موزوناً وموقفاً ، على نحو ما فعل - على سبيل المثال - طرق القلوية (١٩) ، والسنونية (٢٠) ، والمغلوالية (٢١) ، والبرهانية (٢٢) ، والسنيكية (٢٣) ، والمغلوالية (٢٤) ... الخ .

أما طبلة التشنج فهي طبلة صغيرة يقل قطرها عن نظيره في طبلة الباز ، وتصنع في غالبية الأحيان من الخشب وليس من النحاس وهي الطبلة التي يستعملها بعض السحاذين في مصر ، ولا سيما في القاهرة ، كمن الضروري للغاية لبؤساء هذه البله أن يلجأوا إلى وسائل تمكن عنهم عذاب يمرقون بالأمور كأن يفعلوا ، أو يمزقوا على النار ، أو يضربوا على طبول صغيرة ، فقد لا يستطيع هؤلاء (إلا ما لزموا الصمت) أن يحفظوا برؤية الغير لهم ، فيجذبوا ، بالتالي ، اهتمام وحفظ المجرى الذين لديهم قوة كذبهم

النون لهم ، ما دلت كل البيوت نوصد أبوابها عادة وكل النساء قاصيات ، بعيدا في أفوار الخرج (١٦) .

الهوامش :

(١) أنظر حواشي البحث السابق .

(٢) وكانت هذه قديما في أوروبا ، كما هو حالها اليوم في مصر . الدابة التي يقصر ركوبها على رجال القرية والدين . وقد توقفت هذه الدابة عندما منذ وقت طويل ، وأصبح ركوبها مقصورا على البياها وحده .

(٣) سمعناها تلفظ في القاهرة شاويش ، وقد لفظها السيد (شلتجي) وهو ليس قبلي من مواليد القاهرة شاويش كذلك وكتبها لنا بالمرجة شاويش ، وأن تكن هنا نبيع الشكل الإملائي الذي تبدأ دوم ووفائيل وهو ليس يوناني من مواليد القاهرة . ولترجم من وثي العربية ، فهو الذي كتب لنا الشكل الإملائي الذي نكتبه هنا ، (Chassouyeh) ونظن نحن أن هذا ليس الرومي العالم على صواب لا يبين لنا حين يكتبها على هذا النحو ، وفي الوقت نفسه ، ونحن نكرر ، فأننا لم نسمع هذه الكلمة تلفظ قط في القاهرة ، بل نحو مختلف من : شاويش .

(٤) لم نطهر سوى هذه الآلة وكذلك آلتين أخريين من حجم مختلف ، لأن الآلات الأخرى تنتمي إلى هذين الصنفين ، طالما ظلت النسب بين أطوال هذه الآلات ، لا تختلف عنها في هذين الصنفين .

(٥) ويسمونها في التركية جوماني (أو شوماني) .

(٦) أنظر اللوحة ٥٥ . الشكلين ٢٩ ، ٣٠ .

(٧) بينما في داسكتا عن الوضع الراهن لكن الموسيقى في مصر ، من يكون المسحر ، وكذلك الفرض الذي يستعمل فيه آلة الموسيقى ، وأسلوبه في ذلك .

(٨) لا تصنع هذه في بعض الأحيان من الفخار أو من الخشب .

(٩) تسمى هذه الطريقة باسم مؤسسها جلال الدين الملاوي ، من ملاو في بلاد الحافرة ، أي بلاد البربر ، والساكنة بباراتهم الحضر ، ويحتلون شمال صامتهم من النون نفسه .

(١٠) المقر الرئيسي لهذه الطريقة هو مدينة طنطا ، وهي إحدى مدن الوجه البحري أو منطقة البحر [كلها] ومؤسس هذه الطريقة هو السيد (أحمد) البهوي ، ويصاين هؤلاء بغير مصنوع من الحرير الأحمر ، وهو

أمر يخالف المبادئ الدينية عند المسلمين التي تحرم (على الرجال) استعمال
الخمر واللحم واللبس والأفلاس وكل ما يتناسب لأموال الفخطة والرفاعية ،
وإن يكن المصدقون شأن الفرق غير كثير من البيانات الأخرى ، لا يلتزمون
حرفيا بالمبادئ التي تبني لهم باللة الصرامة ، وهكذا يسير التساوية عارى
الرغوس ، أما إذا تطوعا فانهم يحرمون على أن يكون شأن عمامتهم دوما من
لون يرقط طريقهم نفسه ، أي من اللون الأحمر .

(١١) الطوائف هم أولئك الذين يحملون في تناسبات صبغتها ، مثل
سفر الحمل ، أحجارا مسطحا تكفل من رقابهم يملكون بها صندوقهم ،
أو يسبحون مسلحين إلى مدينتي بالمتاجر ، يضرعون بها على رؤوسهم ووجوههم
وعيونهم وصندوقهم التي يكتفون منها ، بل يتركونها في صندوقهم مدلاة
ليطس الوقت ، في أغلبية الأحيان ، مطلقين صرخات تبث على الرعب لم
يسمحوا بها عند ذلك .

(١٢) مؤسس هذه الطريقة هو شيخ إبراهيم الدسوقي ، وتبسط
هذه الطريقة يرقها وصامتيا من اللون الأخضر .

(١٣) السعدية هم أولئك الذين يأكلون الخماجين نيقة ، وتستمد هذه
الطريقة اسمها وأصلها من سعد الدين الشيباني من بلاد العراق ، أما بيارقهم
وخيلان عمامتهم فخصراء اللون .

(١٤) تأسست هذه الطريقة على يد أبي اليزيد البرعامي ، وتكون
بيارقهم وكذا خيلان عمامتهم من اللون الأبيض .

(١٥) لا يكون مفتوحا أثناء النهار في عصر ، سوى الحال في الأسواق
أو محال التجار بصفة عامة ، ومن أية طائفة ، وكذلك الخماص ، وهذه الأماكن
وهي ليست محال للسكنى ، لا تغلق إلا أثناء النهار .

الفصل الرابع

آلات الصنوب والصجوج

فيما يسبق ، فإن الجلبة والصنوب والصجوج والشموشاء والتمشائر الصوتي وكل تلك ، النضات ، التي لا تحتلها الأذن إلا بصوتية بالغة ، لا تصنع لط بقصد أن تعزج بحركات منطقية وموقفة ، يؤديها عند كبير من الأشخاص تبصهم البهجة حيث تتجلى صورة طيبة للولائم وحسن الطاهر والحوافل الخيون ، وكل ما يؤلف سماعة المبهج والعاطف ، ولهذا فإن الآلات التي لا تصنع سوى الصنوب المطي ، والعاطف من أي طرف ، قد لعبت بصفة خاصة من صاحبة الرقص ، عند الطالبة الساحة من الصنوب ، لا سيما تلك الصنوب المتقطرة ، وبين الأفراد بالنسبة الصنوب والذين يتطلب مزاجهم المرحق أكبر قدر من الرقة عند اختيارهم لها صيغهم ومسراتهم ، ولذلك فإن الطبول باعتبارها أكثر الآلات الموسيقية ، استعملت لنشر الكثر والاضطراب في أحاسيس ، سامعها ، وفي توليد مشاعر الخلق والفجر أو في استئثار الضيق أو الخلة مشاعر الانقسام والخلق أو نشر الرعب والخزع طبعا لما إن كانوا يظهرون عليها شربيات أكثر وهنا وترائيا أو أهد قوة أو أعظم عفا ، ولما لما إن كان إيقاعها أكثر أو أقل تساويا ، أكثر أو أقل سرعة أو بطئا ، ولقد استعملت هذه الطبول على الدولام بدجاج أكبر في الجيوش ، وبوسط المسكرات ، وفي أوقات التلاحم ، مما يحدث عادة في الأحوال الأخرى .

ومع ذلك فمن تلك في أن يكون لهذه الطبول المستعملة في المجال العسكري من قوة التأثير ما يساوي ما تعظم الصيحات للفرقة التي كان

يطلقها في وقت ما ، عند المصوب القديمة الوف الجلود . وقد طرقت
 رغبتهم للقتال رؤيتهم العدو ، وفي لحظة انتفاضهم الجروح ، حاملين عليه ،
 تحرقهم رغبة عاججة في التلاحم والقتال ، وهكذا فإن الاسبرطيين الذين
 كان الأمر بالنسبة لهم يقتضى ، عكس ذلك ، تقديم جرعة من الاعتدال
 تكلف من بسالتهم لا أن تستعجلا لم يكونوا لهجأوا إلى أحداث صعب
 لإلهاب شجاعة مقاتليهم ، وإنما كانوا يستعملون النار ، باعتباره أكثر
 الآلات الموسيقية تطريفاً وباعتبار أن لغاته الرقيقة ، بفعل حنوها ، وبإثر
 من صروف القناء والور التي تصاحبها ، وبفعل ما له من إيقاع هانس ،
 ينظم لغاته العذبة ، كان أكثر الآلات الموسيقية قدرة على تهدئة مداهم
 الاحترام التي تفل وتسلم ويقتصر في عروقتهم وتسمعت كل جندي من
 مقاتليهم دون أن تستغفر غضبه أو تهيج مداهم ، ولا يقدم لسا التاريخ
 الحديث أى مثال عن استخدام طويل يمثل هذا الحجم الكبير الذي لطولنا
 العسكرية ، ونسبب أقوى عن استخدام طويل هائلة الحجم للدرجة التي
 تبلطها طولنا الضخم ، وتحمل الطبول طابعا صعبا لا يمكن أن يسوها
 أن يصبحت إيقاعها بأكبر قدر من المهارة ، وهذا النوع من الآلات التي جعلها
 الاقدمون وتستخدمها اليوم جيوش الغالبية العظمى من شعوب المصالحين
 القديم والحديث ، لم يظهر ، فيما يبدو لنا ، في مناطقنا قبل أولى الفترات
 التي قام بها تزار التركستان سواء في آسيا أو في أفريقيا أو أوروبا ، بل
 أننا نؤكد أن تكون على يقين بأنها قد نقلت من طريق أبناء هذا الشعب إلى
 البلدان التي غزوها ، وإن استخدمها لم يبدأ في الانتشار إلا منذ هذا
 الوقت ، وأنه قد ظل ينتقل من بلد إلى بلد مجرّداً حتى وصل إلى بقية
 البلدان الأخرى ، وفي النهاية فإننا على اقتناع تام بأن هذه الطبول تصمد
 في أصل واحد من الأصناف المختلفة من الكوكس إلى الطبول

المستعمدة حاليا في الصين ، والتي تكتبه كثيرا تلك الطبول الضخام ، التي يطلقون عليها في مصر ، كما تطلق عليها نحن في أوروبا اسم الطبل التركي ، وبقدورنا أن ندلل على ذلك لولا أننا نخشى أن نسهب في الأمر لأكثر مما ينبغي .

ويطلق على أكبر الطبول حجما من بين الطبول التي يستعملها المصريون المحدثون اسم الطبل التركي ، ويكتبه صندوق هذا الطبل صناديق الحشم طبولنا الخريبة والتي تطلق عليها بقدرنا الاسم نفسه ، أي الطبل التركي ، ومن جهة أخرى فإن الضرب عليه يتم ، في جانب ، بواسطة عصا تنتهي رأسها بمصد يكسو الجلد ، ويضرب عليه في الجانب الآخر بواسطة حزمة سيور من جلد ثور يسمونها **دريكة** .

ويحصل هذا الطبل الكبير ، وكذلك من يقوم بالضرب عليه ، فوق ظهر حمار .

أما النوع الآخر من طبول (الضجيج) فيسمى الطبل القلبي في طبل البلاد (أو الطبل الوطني) ، وحجم هذا الطبل أكبر من الحجم المعتاد لطبولنا العسكرية وإن يكن أصغر حجما من الطبل التركي وفي الوقت نفسه ، فهو يطلق كما هو حال الطبول الخريبة عندنا ، أمام من يقوم بالضرب عليه ، أي أن المستوطنات تتخذ وضعا قريبا ، وتضرب بالطريقة نفسها ، ويشارك هذا الصنف من الطبول في شروب الموسيقى ليلية والعسكرية .

وهناك صنف آخر من الطبول يسمونها **شرابكة** (أو **دريكة**) وله

وسمت هذه وحطرت في هذا المؤلف بسبب قرابتها القوية للوحة CC الشكل ٣٦ . ويوجد في مثلها دوايكات يبيتها من الخشب وأخرى يبيتها من الصغار ، وتتعنب الآلة التي مثلها على حفرها ورسمها إلى النوع

الأخير ، إذ أثرناها على تلك التي صنعت من الخشب ، فقد يت لنا ذات
بم أشد وضوحاً وأكثر تفصلاً .

وتشبه هذه الآلة قسماً طويلاً وواسعاً ، وستطلق على الجزء الواسع
والأخذ في الاتساع من هذا القمع باسم الآناء V ، أما الجزء الاسطوانى
(المستطيل) فستسميه بالذيل Q ، ويصنع هذان الجزآن من قطعة
واحدة ، ويتخذ الآناء V من الخارج شكل مخروط معطوع ومقلوب ، تميل
حواف قاعدته X نحو الاستدارة ، ويصل طول هذا المخروط الى ١٠٨ مم ،
ويبلغ امتداد الطول القطاره ، بسبب استدارة روابه ٢١٧ مم ، فم حين
يصل طول قطر هذا الجزء نفسه ، فوق قاعدة الآلة مباشرة الى ١٤ مم فقط ،
ويصنع مشد التناغم لهذه الآلة T من جله يياض معدود ، ويلصق فوق
حواف الآناء V ، ويبلغ قطر سطحه ١٩٢ مم ، أما الذيل Q فاسطوانة جرفاء
يصل طولها الى ١٩٤ مم ، ويبلغ قطر أنبوب هذه الاسطوانة ١٤ مم ، ولما
النهاية فان الطول الاجمالى لهذه الطبلنة يصل الى نحو ٣٠٢ مم .

وقلما ترى الدبكة الا بين ايدي المهرجن والمضويين والممثلين الهريجن
الجائلين ، وأولئك الذين يصاحبون الرافعات الصوميات المسميات
بالقوازي ، وفى بعض الأحيان تتخذ منها بعض الاماء وسيلة لترفيهه يتسلون
بالضرب عليها .

وحين يراد استخدام هذه الآلة ، يمسك بها تحت الساعد الأيسر ،
بحيث يعمل مرفق هذا الساعد فوق الذيل Q ، وتشد عليها اليد اليمنى
عند أعلى الآناء T ، وتستطيع اصابع (هذه اليد) ان تنقر فوق حواف
المشد C ، ويضرب عليها بالتوالى ، باليد اليمنى فوق مركز المشد G ،
وباصابع اليد اليسرى بالقرب من الحواف .

وقد سبق لنا أن تحدثنا عن الإيقاعات المتباينة التي يستخدمها على
الدريكة من يقوم بالنظر عليها ، وسجلنا ذلك في شكل نوتات موسيقية ،
ضمناها دراستنا عن الوضع الراهن للفن الموسيقي في مصر ، الباب الأول -
الفصل الثاني - المبحث الخامس ، ولهذا غاننا نحيل إليها حتى لا تكرو
ما سبق أن بيناه .

الباب الرابع

وَجَوَلْنَا لَعْنَةَ الْكُفْرِ بِمَقَامِهِ الَّذِي تَسْتَقِفُّ الرِّيحُ مِنَ الْكَلْبِ وَالْغَنَمِ وَالْخَيْلِ وَالْإِبِلِ وَالْأَنْعَامِ وَالْأَنْثَى وَالْأُنْثَى

التي يتجمع عند كبير من أبنائها في مصر

فصل جديد

كلمة الله الموحية التي ستخبرنا

الشعوب المختلفة في افريقيا

البحث الأول

حول آلات البرابرة والتوبيخ

حتى نلثل عتسقين مع النظام الذى اتبعناه فى دراستنا عن الوضبح
الراحن لفن الموسىلى فى مصر ، فاننا ادخرنا لهذا الموضع ما لدينا لنقله
عن الآلات الموسيقية لدى التوبيخين والأقوام الذين يجاورون الجنسلا الأول
للليل ، وحيث أننا لم نر من كل هذه الآلات الموسيقية سوى تلك القيثارة
التي تناولناها من قبل تحت اسم كيصار . فان ما سوف نورده عن بقية
الآلات الموسيقية المستخدمة هناك قد حصلنا عليه (شفاهيا) من أبناء هذه
البلاد ، والذين تعرفنا اليهم فى القاهرة أو فى صعيد مصر ، وسيلتصر
ما نذكره عنها على تحديد اسم ونوع كل واحدة منها .

هناك اختلاف طفيف بين اسم الآلات الموسيقية من النوع نفسه . فى
ذلك البلدان التي تمتد من جنيدل (شمال) النيل الأول حتى مدينة
ونقلا العجوز فى دنقلا القديمة (١) . وفى هذه البلاد يستخدم الناس صنفًا
من الآلات الوترية ، شبيهًا بالرياب ، ويطلقون عليه اسم سيجرى . كما
يستخدمون مزمارًا يسمى سوجه ، وتايًا يحمل اسم جوفجة . وبوقًا
يسمرون اليه باسم جوفجا - قنوه . كما يطلقون اسم سكاوتي على الآلة
الموسيقية التي نسميها نحن قلب الباسك (أى العف ذا الجلاجل) ، أما
الطبللة الكبيرة التي يسمونها فى العربية القنطرة فيمرها البرابرة . وكل
سكان بلدان ابريم باسم فوجارية . ويصعد من ذلك . فى بلاد الدوبة يسمى
الناس هذه الآلة باسم فوجاره . فوجه أو فحس قنعا . كذلك يوجد فى

بلاد دغلة نوع آخر من الطبول . خضنة أو بدالية الشكل ، هي عبارة عن
إمام كبير ، واسع وأجوف ، مصنوع من الفخار ، يشبه جفة حائلة الحجم .
ويكسوه جلده عنزة ، ويطلقون عليها هناك اسم طبقى . أما الصندوق
الضخم ، أو الطبل التركي فيسمى في دغلة **سلطانة دورجي** ويعنى هذا
الاسم نفس ما تعنيه عبارة الطبل أو الدف التركي ، ذلك أن كلمة دورجي
تقابل هنا (أو هي تحريف) لكلمة تركي ، أما كلمة سلطانة ، التي تعنى
السلطان ، في هذه البلاد ، فتستخدم هنا ، كما هو الحال في مصر
استخدامات عدة ، منها استخدامها كصفة للإشارة إلى ماهر موجود من عظمة
وجمال والفضيلة للنفس في نوعه (أى بين الأشياء الأخرى التي يطمحها
نوعه) ، وأما الطبل أو الصندوق المادى فيطلقون عليه اسم **كنا توكه** ،
وهذا هو كل ما يمكننا أن نعرفه حول الآلات الموسيقية في هذه البلاد .

الهوامش :

(١) يشير سكان هذا البلد إلى مدينتهم على هذا النحو . وقد عرفنا
منهم ، كذلك ، أن ملك هذه المنطقة كان يحيم في هذه المدينة ، أما الملك
الذى كان هناك قبل أن تظن القاهرة بأحدى عشرة سنة فكان اسمه
ساميله عزتكي .

البحث الثاني

حول آلات القرب ، وآلات الصطب ، والمجرميات التي يستخدمها الأثيوبيون ، ولا سيما الأحباش منهم

سيعا منا وراء الحصول على قدر كاف من المعلومات أو الأفكار . حول
الآلات الموسيقية التي يستخدمها الأثيوبيون . ولا سيما الأحباش منهم .
على غرار تلك التي حصلنا عليها حول الفن الموسيقي عند هؤلاء الأقوام
أنفسهم . فاننا لم ندع فرصة قد سنحت لنا خلال الفترة التي وقفنا صلتنا
لبيها بالطبريزك والتمس الأحباش . فقلت دون أن نعتبها . كما أن
ما عرفناه عن طريقهم قد بدا لنا أحق وأجدر بالثقة حتى أننا وجدناه . في
كثير من النقاط . يطابق ما أورده لاجورد حول موسيقى الأحباش . في
مؤلفه عن الموسيقى . المجلد الأول . صفحتي ٢٦٤ . ٢٦٥ حيث يقول هذا
المؤلف :

« لا يعرف الأحباش سوى ست آلات موسيقية هي : الناي . البوق
أو النغير . صنفان من الطبول . الجبل . القيثارة » .

صحيح أننا نستطيع أن نصنف على هذا النحو كل آلاتهم الموسيقية .
ومع ذلك فإن هناك من بين هذه الآلات . في كل نوع بل ضمن كل صنف

في الترجمة بصرف مقتضيه النقل الى العربية . والصنف الأول هو
ما يسمونه بالفرنسية *Timbala* أما الثاني فطبلية طويلة المنق يدق
عليها بخصا واحدة - المترجم .

من النوع نفسه . ما يستحق أن يتميز عن غيره من الآلات . وفي واقع الأمر . فإنها تعرف . هذه وتلك . تحت أسماء خاصة أو أسماء فردية . لن يكون مضيقا للوقت أن نورد هنا .

نستطيع أن نسمي من بين الآلات الوترية ثلاثا أساسيات هي :
المسانقو . و البجنا . و الانزيرا . وأن نسمي من بين آلات النفخ خمس آلات هي : الأبلتا . و الترمجوف . و الككت . و الفلتا . و القند . أما آلات الإيقاع فيبلغ عددها الثمانية . أربع من بينها تعد من آلات الصنطب المحلى وهي : النجلت . و الكيرو . و القندا . و الاكلمو . وأربع أخريات من نوع الجرسيات يسمونها طريناتسل . و الككا . و الكاكل^(١) . و القولة . مما يلفت بحد الآلات الموسيقية . كما نرى . إلى ست عشرة آلة متنوعة .

أما المسانقو فآلة وترية تعزف بالقوس . وهناك آلات مسانقو شبيهة برباب المصريين . وآلات أخرى صنعت في شكل كمنجة . وهناك من بينها كذلك ما له أشكال متباينة لم يوضحوها لنا بشكل كاف . ومع ذلك لكل آلات المسانقو . مهما يكن شكلها . فهي لا تعمل سوى وتر واحد . ويبدو أن الاسم مسانقو . في الأتيورية . هو الاسم النوعي للآلات الوترية^(٢) . سواء تلك التي تعزف بالقوس أو تلك التي تنقر بالرفشة أو بالأصابع . ولهذا السبب . بلا ريب . فإن هناك من يقابلون كلمة مسانقو الأتيورية بكلمة أورجانون Organon في الفولجات^(٣) . تلك التي تشير إلى كل نوع من الآلات الموسيقية .

ونحن نعلم أن اسم هذه الآلة الموسيقية هو ذلك الاسم الذي يورد لابورد محررا على هذا النحو : هسكو . وإن يكن الوصف الذي يقدمه عن

* إلى - Valgate هي الترجمة اللاتينية للكتاب للعيس - المترجم .

الآلة التي تحمل عنده هذا الاسم يختلف كل الاختلاف عن الوصف الذي قلناه لنا القسس الأجاش عن آلة المسافر المستخدمة عندهم ، فيقولوا . لا يورد : « تسمى القيثارة في الأمهرية بـج وفي الأثيوبية سنكو » . وقد جاءت الكلمة الأخيرة من سنكو وتعني : **قمر الزنك** بواسطة الأصابع ، . وقد أكد لنا القسس الأجاش أن آلة المسافر لها عنق وأنها تعزف بواسطة القوس وأنه يوجد منها ما هو شبيه بالكمنجة وبنوع من الرباب ، وهكذا فإن القيثارة تختلف بشكل أساسي عن هذه الآلات في أنها غير مزودة بعنق وليست بها ملابس لتحديد نالها ، وفي أنها تنقر بالأصابع أو توضع بالريشة ، بدلا من أن يعزف عليها بالقوس . ومن جهة أخرى ، فلو أن كلمة بـج كانت اسما لآلة موسيقية في اللهجة الأمهرية^(٢) ، لكان ما يبحث على النحلة البالغة أن ينس القسس الأجاش الذين رجحنا اليهم ، والذين يتحدثون هذه اللهجة ويكتبونها ، أن يغيروا إلى هذا الاسم من قريب أو من بعيد ، وهم الذين أبدوا حساسة بالغة لأن يقدموا لنا - حول الموسيقى الأثيوبية والآلات الموسيقية في بلادهم ، معلومات شافية ومفصلة للغاية على نحو ما طلبنا اليهم أن يفعلوا^(٣) ، أما عن كلمة سنكو فإننا ننظر إليها باعتبارها تحريفا لكلمة مسافرو^(٤) تلك التي جاءت ، ليس من كلمة سنكو ، وهي كلمة ليست بالأثيوبية ولا بالأمهرية ، وإنما من كلمة سنقوا ، التي تعني حسب التوراة الأثيوبية ، وطبقا لما يذكره كامستيل ، أو بالأحرى طبقا لما يورده لودولف : عزف (هو) على البكتارة ، وإن يكن للكلمة نفسها ، تبعا لما يذكره القسس الأجاش معنى أوسع بكثير . إذ تعني لديهم : عزف (هو) على آلة وترية ما ولا سيما **الكمان الأوسط** .

أما البكتارة^(٥) ذات لوتار عشر متزاوجة (أي كل زوجين معا) يرز الواحد منهما (من كل زوج) ثمانية الوتر الآخر ، وبالتالي فإن هذه الآلة تعد نوعا من المهاديس ، لا تردد سوى خمس نغمات متباينة بمعنى

الكلمة ، مثل الكيصار ، وهي تنفر بشأن الآلة الأخيرة بواسطة الريشة .
وعمل هذا يكون لا يورد قد انحطأ حين يقرر أن الريشة (البليكتروم) لم
تستطع قط في الخبشة . فمن طريق الوصف الذي قدمه لنا القسيس
الأبباش من البجنا ، ومن الرسم الذي خطوه لنا بريشتهم تأكدنا أن هذه
الليشارة وثيقة الصلة بالليشارة التي توجد في قاعة الكاثوليكال الباني
Albani والتي وردت بالدراسة التي قممها لا يورد عن الموسيقي .
المجلد الأول ، ص ٤٢٢ رقم (٧) ، وفي واضح الأمر فأننا حين اطعنا
القسيس الأبباش عليها فأنهم قد عبروا على الفور عن وجود هذا النقاب
الذي حسناه .

وبدلا من أن توجد في هذه الآلة طاس من الخشب ، كما في كيصار
البرابرة ، يوجد صندوق مربع من الخشب يبلغ طوله نحو ٢٧١ سم ، أما
عرضه فيصل الى ٣٢٥ سم . وأما سمكه أو عطفه بدءا من المقعد حتى أسفل
الآلة فله يصل الى ٩٥ سم . وتوجد وسط المقعد شمسة كبيرة نجد أسفائها
الرابعة التي تربط اليها الأوتار العشرة . وعلى الوصلات ، في أعلا
الصندوق ، وعلى مسافة ٣٠ سم من الوصلات الجانبية ، ترتفع بشكل رأس
فوق الجسم الرنان عصوان أو رافعتان من الخشب ، واحدة من كل جانب ،
لا يقل طول كل واحدة منهما عن ٣٧٩ سم على الأقل ، وتضحيان ، هذه
وتلك ، من ناحية الطرف العلوي الى عارضة خشبية ، مائلة لعارضة
الكيصار ، وبالإضافة الى الخلفات المصنوعة من القماش ، والتي تزود بها
هذه العارضة ، وهو ما نجده أيضا في عارضة الكيصار ، توجد كذلك في
البجنا ، ملاري ، صغيرة (الفرد ملوي) على شكل صليب ، تستعمل في
تسهيل دوران حلقات القماش ، وتعلق ريشة العزف الى واحدة من
الرافعتين ، وهي تسمى في الآييرية ^{٥٥}هتيلا . وليست هذه سوى قطعة من

المجلد ، قد خُطت على هيئة رأس دمع .

ويعرف الأكيويون كذلك قيثارة ذات أوتار ثلاثة يسمونها **الزويلا** ،
وقد صنعت هذه القيثارة ، التي رسموها لنا بريشتهم ، بقدر من المنايا
يقل عما يدل في صنع القيثارة السابقة ، وصنعت جسمها الرنان مربع
الشكل وان يكن أقل ارتفاعا من صندوق البجنا . ولا تتخذ المارضة التي
تحمل فوق الرامحتن اتجاها الخفيا على الدوام . كما هو شأن الكيثارات
الأخرى التي تناولناها بالحدث . وهي أكثر ارتفاعا عند الوسط عنها عند
الجوانب ، بل إن كمنها ، فيها يبدو . تنتهي بزاوية منفرجة للنهاية ، وإلى
هذا الجزء المرتفع من المارضة تربط الأوتار .

أما الناي الأكيري المسمى **فيلتا** فصنف من النايات ذات المنقار ،
تلقب من الأمام ثلثون سبعة ، أربع منها على مسافة قصيرة من الفم ، وثلاثة
أخر على مسافة ما تحت الأربعة السابقة ، كذلك توجد لآيت من النوع
نفسه بها خمسة وثلاثة ثلثون ، وهناك بالمثل صنف ثالث ليست به سوى
ثلاثة ثلثون وثلثان . موزعة ، في الصنفين ، بالطريقة نفسها التي رأيناها
في **الاميلتا** (٨) .

وتعد آلة **الزجوف** نوعا آخر من النايات ، وتلقب الصلة بناي **المصريين** .
وهناك من هذه الآلة ما هو مزود بستة ثلثون وهناك أخرى لا تحمل سوى
ثلاثة ، وصنف ثالث ليس له سوى اثنين . ويخبرنا لاورد أن « الناي في
الأكيوبية يسمى **كوكز** وفي الأمورية **أجدا** . وشكله ومسكه هما شكل ومسكه
الناي الآشوري ، وإن يكن المزف عليه يتم على نحو ما يحدث مع الناي
ذي المنقار ، الذي يشبهه فيه ثم الكلازيكية . ونقمته أنفية مثل نعمة الزمار ،
خفيفة لا تنطوي لموجة كبيرة ، ولها لم يكنوا ليقدروه في بلدنا لو أن

نفساته كانت أكثر رقة .

ولسنا نستطيع أن نجادل في صحة هذه الرواية ولا أن نقرها . ما دعنا لم نر ولم نسمع أيا من الآلات الموسيقية الأثيوبية ، وإن تكن كلمات كوتز و أجدا قد بدتا غريبتين على النفس الأحياء عندما لفظناهما أمامهم^(١) . ومع ذلك فلعلهما لو كتبنا بالأثيوبية أو الإمهرية لأمكن هؤلاء أن يفهموا ، إذ يحتمل أن يكون ما تناول الكلكتين من تعريف لطيف في هجاءهما بالاضافة إلى ما قد تكون قد أعطياه لهما من نبرة تختلف عن تلك التي ينبغي أن تكون لهما . وهذا أمر بالغ الترجيح لا سيما إذا كانت هاتان الكلكتان اللتان لفظهما بكتكتنا الفرنسية . قد أخذنا لايورد عن رحالة انجليزى أو المانى أو ايطالى ، ونطق هؤلاء يختلف كما تختلف كتبتهم هنا لدينا - يحتمل أن يكون ذلك كله قد أثار حول الكلكتين دخالا كثيرا لفسل النفس الأحياء عن التعرف عليهما . وهذا احتمال مرجح ، لكن الأمر الذى نستطيع أن نفترضه . هو أن يكون المؤلف (أو الرواية) الذى نقل عنه لايورد ، يتحدث عن الناي نفسه الذى وصفناه تحت اسم هجبتا ، وإن الاسم كوتز و أجدا لا يتطابقان قط لا إلى الحبشية ولا إلى الإمهرية وإنما يتطابقان ، ربما ، إلى كلمات واحدة من اللهجات الأربع عشرة التى تضمها الأثيوبية ، ليست معروفة من جانب قسنا الطبيب .

ويطلق على البوق أو الناي في الحبشية اسم ملكت . وهو هناك آلة موسيقية عسكرية . ومع ذلك فهم يستخدمونها في الكنيسة ، وهناك منها ما هو كبير الحجم وما هو صغيره . لا يصنع من أجزاءها جنيما ، هذا الصنف وذلك من النحاس ، سوى الجزء الذى نسيبه : فتحة البوق ، ويورد لايورد أن « الناي الأثيوبى يسمى ملكتا أو ملكت و كوتز^(٢) أى الكرن ، ما يشير إلى الخامة التى كان يتشكل منها في البداية » ثم يضيف لايورد : « أما الآن

فإنهم يكونونه من قصبه يومى لايزيد اتساعها عن نصف بوصة (١٤ م) ،
ويصل طولها الى نحو خمسة اقدام واربع بوصات (المتر ٧٣٢ م) ،
وتنتهى هذه القصبة الطويلة بفتحة بوق مأخوذة من عنق ثمرة قرق ، ويكتسب
هذا البوق بجلده غزال أعد لهذا الغرض ، ولا تصدر عنه سوى نغمة بهاء .
ويحذف الاكويبيون عليها يبطه عند زخفهم على العدو ، اما حين يتم الحذف
عليها بسرعة وقوة فالتفتن ، فانه يكون من شأنها ان تلهب حماسة الاحباش
حتى يلحقوا بأنفسهم فى اتون المعركة ، وسط صفوف العدو ، ولا يهابون
الموت .

ونحن من جانبنا ، نورد كل هذه الروايات ، والحسن اياها الى جانب
بعضها البعض ، بينما لا نستطيع ان نصل لراى قاطع بشأن دقتها او عدم
صحتها ، عسى ان يتمكن الرحالة الذين سيجتارون ، فيما بعد ، هذه المناطق
الغالية ، ان يثابروها بمسجلات الواقع ، وان يؤكدوا او يخطئوا هذه
تلك من الروايات ، ذلك اننا لا نشق بحقيقة شئ نرويه الا بعد ان نلاحظه
بأنفسنا .

اما القنفذ فبولان مأخوذان من قرن بقره ، وهم يستعملونه فى الكيوبيا
كآلة تنبيه او انذار ، لتجميع الجنود خلال الليل فى اوقات الطوارئ ، او
للنداء على القطبان (الضالة او الضاربة) .

كذلك فليست القنفذ سوى قرن صغير او بوقين وله نفس هيئة الآلة
الموسيقية السابقة ، وان تكن هذه أصغر حجما ، ولا تستعمل هذه الا فى
النداء على القطبان الضاربة .

اما التجاريت او التجاريت^(١١) فهى الطبول الكبيرة عند الاكويبيين ،
وهذه الكلمة ، تجاريت قد جاءت من فجر بمعنى أعلن أو نشر أو اذاع^(١٢) .

وهذا النوع من الآلات يوضع امام الكنائس ويستعمل في الاعلان عن بدء القداس ومناسبات العبادة المختلفة ، كما يستعمل للنشر واذاعة اوامر الحاكم او وزرائه ، وهناك نجاريت من النحاس ، وهناك منها ما هو مصنوع من الخشب ، فاما النجاريت النحاسية ، فهي تلك التي تستعمل في الكنائس او تلك التي تكون تابعة للملك ، ولما الاخريات المصنوعة من الخشب فلا يستخدمها الا الافراد من العامة ، ونستطيع في بعض الاحيان ان نجد ما يصل الى اربعين نجاريت في الكنيسة الواحدة ، توضع التتني التتني : الصغيرة الى اليسن والكبيرة الى الشمال ، وعندما يخرج الملك في موكب كبير ، او عندما يفرغ في شن حملة ، تصحبه على الدوام ثمان وثمانون طبلة يحملها اربع واربعون من البقال ، يتولى ظهر كل واحدة منها طبال .

ويضرب على هذه الطبول الأثيوبية ، على نحو ما يتم بخصوصيات النجاريات او الطبول المصرية ، بعض أو يباذرو من الخشب ، ويثق عليها بشكل ايقاعي بطريقت سريعة على الطبل الصغير ، وطرقات اقل سرعة ، الطبل الكبير . يقول لا بورد وهو يتحدث عن هذه الآلة نفسها : : ويطلق على آلة الطبل في اللغتين (بمصند الأثيوبية والأمهرية) نوجاريت *zagarat* ، لأنهم يستخدمونها في كل التلذذات والبهانات العامة التي تسمى فجري ، وعندما يتم شربها بامر الحكومة ، لا يكون لهذه البهانات العامة قوة القانون الا في المقاطعات ، ولكنها تصبح قانونا عاما يسرى في الحبشة كلها اذا كان الملك هو الذي أمر بذكر هذه الطبول ، فالطبل علامة السلطة ، وفي كل مرة يعين فيها الملك حاكما او قائما عام في المقاطعة ، قانه يمنح من يوليه هذا المنصب طبلة وراية كعلامة تولية .

وتتطابق هذه التفاصيل ، التي لم تذكر لنا قط ، مع شهادات القسيس الاحباش الذين استقبلنا منهم وحصلهم كل ما نوردته هنا حول الآلات

الموسيقية في النوبة •

وتطلق في النوبة كلمة كبرو على صندوق ضخم خشبيه بالصندوق الكبير الذي أسميناه هنا : **Tablour Tare** والذي يسجونه في مصر بالطبل التركي وهو ما يعنى الاسم الفرنسى الذي نستعمله نحن ، قبل غرار ما يطلقون عليه في النوبة اسم سلطانه دودجى وفي الصينية اسم يا - كو **Ya-Kou** . ويشق الاسم كبرو من الكلمة الأيوبية كبر بمعنى تعرف أو نال العرف أو حظي بالتبجيل أو نال التكريم ، ولهذا السبب يقولون بالأيوبية كبرود بمعنى المجل - النيل - المجدد بالتقدير العظيم - اللامع على نحو ما يقولون في العربية - كبر وكبر ، للإشارة إلى المآنى نفسها التي كاصدها الكلمات السابقة ، وهو أمر جدير بالملاحظة . كذلك بسبب التسائل في نطق هذه وتلك من الكلمات (الأيوبية والعربية) ، فكلمة كبرو الأيوبية لذا هي وصف تميز به الطبل الذي يقدر اليه كل هذا النحر باعتباره الأكبر حجما والذي يطلق عليه القدر الأكبر من الأهمية . وهذه الآلة ترتبط وتعلق على غرار الصندوق التركي الكبير ، أمام من يقوم بالطرب عليها ، وهو يستعمل في تحديد الإيقاع في الأناشيد الكنسية . ولمى تنظيم مسيرة الفرق العسكرية أثناء زحفها •

وقد خلط الرحالة الذين نقل عنهم لاورد روايته في كل ما يحصل بموسيقى الأقباش ، بين الكبرو وبين نوع آخر من الآلات الموسيقية يسمى القفو . ومع ذلك فإن الفرق بين هذين الصنفين من الطبول ، إذا ما كنا نحن بدورنا قد استقينا معلومات صحيحة ، ينتمى إلى ذلك النوع من الفروق التي يسهل تمييزها ، ويمكن التاكد أن يحكم على ذلك بسهولة •

أما القفا فهي كذلك صنف من الطبول يكاد يحصل قفرها إلى

٢٨٧ م ، ويبدو أن لها النسب والأبعاد نفسها التي للطليل الملكي في غينيا
والذي نجد رسمًا له في دراسة لاهورد عن الموسيقى ، المجلد الأول ،
ص ٢١٩ - ٢٠٠ .

ويستخدم الآيويون كذلك آلة شبيهة بنف الباسك لدينا لتجديد
حركة وإيقاع رقصاتهم ، ويسمون هذه الآلة *الافو* ، ولديهم منها صنوف
ذات أطوال مختلفة شأن المصريح ، ومع ذلك فلا يبدو أن آلات الأنامو هذه
يعطى ما يعجزها فيما بينها ، بعضها عن البعض الآخر ، سواء في الشامة
التي تصنع منها أو في عدد وشكل الأجزاء التي تشكلها في مجموعها .

وفي بعض الأحيان يستخدم الآيويون هذا الصنف من الآلات ، وفي
أحيان أخرى يستخدمون غيرها مما ينتمي إلى النوع نفسه ، أي كل ما يمكن
جسه من آلات الصنوب بصفة عامة ، وذلك لاجابة الأشخاص الذين لديهم
التماهيئ المسماة في الآيوية *الهابي* حتى يحولوا بينهم وبين الناس طامعا
كانوا تمت تأخير الدواء الذي وصف لهم (١٦) .

وقد بقي استعمال الجلاجل في الحبيشة منذ الحصور السحيقة حتى
اليوم ، فهي البلد الوحيدة التي لا يزال الناس فيه يحفظون بهذه الآلة
للموسيقية القديمة ، التي اشتهرت بأنها كانت تستخدم ، على الدواء ، قديما ،
بواسطة الكهنة المصريح عند اضطهادهم بأسيادهم القاسية ، ولأنها كانت
واحدة من متعلقات آلهتهم بالة القديس ايزيس ، وهذه الآلة التي يسمى
التسبيس *الاجباس* إلى برانها على الدواء طيلة حفوس المبادلات ، تسمى في
الآيوية *صنابل* ، وهي ليست مستديرة ، ولا هي حتى مقلدة من أملا ،
على نحو ما كانت عليه الجلاجل قديما ، وهي مصنوعة من شريحة من الحديد
أو النحاس أو الفضة أو حتى من الفخار ، كوهت بحيث يمتد طرفاها بشكل

متواز ، وبعبارة بشكل المنحنى الذى ترسمه نصف بيضاوى ، وهناك عارضان
من المثلث كذلك فى كل واحدة منهما حلقة مائلة بالتقريب ، تقسم امتداد كل
واحدة من جوانب المنحنى أو الكوع : الأولى عند الثلث الأول من هذا الامتداد ،
والثانية عند الثلث الثانى ، وعند قمة الامتداد يوجد منحنى أو قبضة خشبية
قد يصل طولها الى ١٨٩ سم .

ويستخدم القسيس الأقباش هذه الجلابيل على نحو قريب مما كان يجعله
الكهان فى مصر القديمة ، للتعبير عن حشيتهم الدينية عند انقضاء التراتيل وأداء
الرقصات التى كانت تصاحب غالبية طقوس العبادة ، وهذه والمدة أخرى تؤكد
ما أخبرنا به لا يورد حول عوضسوع المزهر أو الجلابيل حين يقول : « وهم
يستخدمون الجلابيل فى الإقامات المنيفة عند انقضاءهم المزاهر ، فهى لك كل
لس جلابيل يحركه بطريقة مفسدة متوحشة ، يلوح به فى وجه جاره ، وهم
يرقصون ويغافلون ويلفون فى شكل حلقة ، وبأسلوب يشرب من البهائم
واللهفى حتى ليبدو الواحد منهم أقبح بكم من ولئى منه بيسمى » .
وهذا حكم بالغ الجور بطى القس ، ولكن استطيع أمرو أن يكون على العوام
عادلا تجاه المسموم الأخرى ، عندما يحكم عليها بموجب تقاليد تختلف عن
تقاليدنا ؟

ومع ذلك ، فسيان أكان يتدخل الأقباش فى أى مكان أن يسع
برقصاتهم فى من مجون أو عدم احتشام ما داموا هم يظنون ، عكس ذلك ،
أنهم سيرتكبون جرما بالغا لو أنهم لم يزدوا هذه الرقصات خالية من صلاء
الحركات التى تلج عليهم ، ذلك أن هذا التمثيل الصامت ، طبعا لما قالوه
هم بأنفسهم ، ينظر إليه عندهم باعتباره أقسى ضروب التعبير حيوية عن
ودعهم وحشيتهم فى الاحتشام بشكل يليق بسجد السكان الأسمر (١٤) ،
وكذلك فى التعبير له عن عرفاتهم باعتباره منبع الحياة ومبدأ الحركة واللى

بيث الحياة في كل الكائنات . أما عن تلك الحركة التي بدت متعصدة فانهم يرون انهم لا يريدون بها اقل من هذا الذي يفهم منها . ولقد لاحظنا . في مرات كثيرة . وجود بعض في شبيه بهذا في نقوش المباني الاثرية في مصر والتي حفرناها (رسمناها) في هذا المؤلف . على كل مرة نرى فيها (في هذه النقوش) اشخاصا يبدو من حركتهم انهم يهزون الزنبر أو الجملجل ويلاحون بها في وجه شخص آخر . كما لو كانوا يقدمونها لهذا الآخر كي يقبلها . فلابد ان هذه الحركة . اذا لم تكن استنتاجاتنا خاطئة . كانت تتم . بصفة اساسية . في المناسبات الاحتفالية الكبرى ذات الشكل الديني . كما هو الحال في حفلات التكريس وطقود الزواج . وفي ابرام كل اليهود التي يقطع بها المتعاهدون في حضرة الآلهة . ولما تعودنا قط السيدات التي من شأنها ان تزكك أو حتى تطابق هذا الرقي . لو اننا شطنا ان نودد هنا كل ما جيمناه حول هذه النقطة عند المؤلفين القدامى . ولا سيما الشعراء الاغريق واللاتين منهم . ومهما بدت لنا هذه السيدات والممارسات أموراً تبحت على الضحك في البداية لمن هم فريفون منها . فانها لن تكون لديهم النسيم اقل مصادا للاحترام من مبادسات أخرى كثيرة (يتفادونها هم) . لو انهم عرفوا أو إدركوا المبدأ الذي تأسست عليه .

ومع ان مسيحيي الميمنة يتبعون المذهب الاشعالي نفسه (كما) الذي يتبعه كتابات مصر . فان الممارسات الدينية عندهم الفريقي ليست - عكس ما كان ينبغي - هي نفسها حياء وحشاش . ذلك انهم . من هذه الزاوية . يقدمون فيما بينهم كتابات تبحت على طوطم البهشة . فالاحباش يكونون على النوام في حركة حياج يخلط صعبا وحشويا انشاء انماهم لطقوس عبادتهم . في حين يظل الاقباط على العكس من ذلك ساكنين . والذين النماعات الطوال متكئين على ضيهم الطويلة التي يسمونها السكلا . أما

تزيلاهم الدينية فنادوا ما يقطعها صليل إحدى الجرسيات ليست هي المجلل
كما أنها ليست الطبول أو المفوف على الإطلاق .

ولعل الأنتين الموسيقيتين اللتين يشتركان فيهما القباط الحبيسة واقباط مصر هما التثا و التثاقل ، والأولى مسطرة كبيرة من الخشب أو الحديد أو النحاس تستخدم في الكنائس حيث لا يكون مسوحا باستخدام الأجراس ، وتقف هذه الآلة الموسيقية من ناحية الشكل تلك التي يسميها القباط مصر بالتثاقوس (١٥) ، ويضرب على التثا بالمثل بواسطة يبرز صغير من الخشب ، ويسمى الشخص الذي يقوم بالضرب عليها مثاقا ، وترجم كاستل في مسجده ذي الثلاث السبع كنيسة مثاقا بكلمتي ، (البوب) و (البوب) (بوقان ، بوق) ، ومع ذلك ، ومهما يكن الاحترام الذي يلقى به رأى هذا العالم ، فبهذه آلة هذا منح للشكوك ، طبقا للطريقة التي استقبل بها القسيس الأقباش هذا الرأى ، ذلك أن من غير المحتمل أن تعرض أن هؤلاء يخطئون في معرفة اسم آلة خاصة ببلادهم ، بله في الممارسة التي قاموا بها ، هم أنفسهم مرات عديدة (١٦) .

أما التثاقل فليست شيئا آخر سوى مزهر تتدل منه أجراس صغيرة . ويبدو أن الأقباش ينسجون اليها التثاقل لنفسبها التي كان المصريون الأقدمون ينسبون لها إلى مزهرهم ، وهم يستخدمونها على وجه الخصوص في القنيس وحلقات التسمية ، وأثناء رفع الآله وفي مناسبات أخرى عديدة .

وأما النوع الأخير من الآلات ذات الصليل التي يتبقى علينا أن نتحدث عنها فهي الأجراس . ويسمى الجرس في الأكيويبية هوكه . ولا يسمح للمسيحيين الأقباش باستخدام هذه الآلة في كنائسهم إلا عندما تكون ديانتهم هي نفسها ديانة حكومتهم . أما حين يتعلق الديانتان فانهم لا يستطيعون استخدام الآلة التثا . كما استرحنا الانتباه من قبل .

وتوجد في الحبيشة ، كما هو الحال في أوروبا ، أجراس متنوعة الأحجام ومتباينة الرنين ، وهم يستخدمونها كذلك في النداء على المؤمنين للمعبادة وكذلك للإعلان عن المواقيت ، ومع ذلك فهذه الأجراس ليست معلقة كاجرامنا ، ولا استطاع دفعها لارتانها عن طريق أرجحة مائلة ، حيث يستطيع معمد الجرس عندنا ، عن طريق مرات متعاقبة من جلب وارخاء الحبل الممتد إلى قمة هذا الهيكل أو السقالة المسماة المقروف والتي انحصرت في داخلها مقابض الجرس ، أن يحدث أرجحات لهذه الآلة ، تجعلها تصطدم على التوالى ، من حالة لأخرى بالمقرعة ، فالجرس عندنا هو الذى نؤرجع ، أما المقرعة فهي التى تبقى ثابتة ، وعكس ذلك ما يحدث في الحبيشة ، فالمقرعة هي التى تتحرك والجرس هو الذى يبقى ثابتا متوازنا ، إذ يعمل معمد الجرس على شد هذه المقرعة بواسطة حبل ينتهى إليها ، مما يؤدي إلى ارتطام المقرعة بهذه ثم يتلك من حواف الجرس على التناوب ، وبهذه الطريقة يتم ارتانها سواء عند النداء على مؤمنى الكنيسة أو لإعلان المواقيت المختلفة في اليوم ، ولكن يتم تقدير الوقت ، يقوم معمد الجرس بقياس طول الظل الذى يلقى به جسم ثابت بقممه ، وطبقا إلى استعماله يتصرف الرجل على الوقت .

ولولا أن الرخالة المتزايدة للفننا لسه تسبب في نوع من التعريف الموهن ، يلحق باسم الأدياء التى تستخدم بشكل شائع أو شيعي ، لكننا قد سمعنا ، على غرار بعض المؤلفين ، أن قسم السوط إلى الآلات الصاخبة ، ووضعت هذه الآلة عند الآتيويين والمائلة التى تعود من وراء استعمالها ، وقدم أصلها (١٧) ، وما ورد بشأنها عند أفضل الفهرات في أعضاوم (١٨) بالغة النضج والاكتمال ، سامية الأسلوب ، ولتوسمنا في ذلك بالقدر الذى يكفيها - كما بالقطع سغفل منا كله لولا أننا نكتب دراستنا بالترسمية .

ومع ذلك ، فيدون أن نلزم الصمت المطبق لزاء هذه الآلة ، وبهذه أن

لنؤلف عندها كذلك ، فسوف نكتفى فقط بأن نقول انهم يسونها في
الايوبية **٥٦** ، ثم نمد ذلك خاصة لكل ما يحصل بالآلات الموسيقية في
اليوبيا .

الهوامش :

- (١) ينبغي ان نلاحظ طبعا لرى لودولف في قاموسه : كالكل .
(والترجمة هنا بصرف) . انظر :
قواعد اللغة الامهرية ، ص ٤ ، وكذلك :
المجم الامهرى اللاتينى ، المجموعة ٣٧ .
[حلقة من وضع المسير سلفستردى ساس]

(٢) جعل الايوبيون الذين قاموا بترجمة التوراة الى لغتهم من كلمة
مساقو مقابلة لكلمة كيتارا ، على نحو ما نجد الأخيرة مستخدمة في كتاب
الزامير عند الاحباش ، والذي تم نسخه نقله عن التوراة الايوبية ، وله
ترجمت هذه التوراة ، كما قيل لنا ، في البداية من النص العربى للكتاب
القدس . ومع ذلك ، فمن تبين نفس اليوبس ، درس في روما ، ان مصنفه
الترجمة غير دقيقة ، فقد قام هو بترجمة أخرى للتوراة عن نصها اللاتينى ،
وطبقا لهذه الترجمة الأخيرة ، جاءت كلمة مساقو مقابلة لكلمة كيتارا .

[لم يورد المؤلف نصوصا من الزامير باللغة الايوبية ويضع تحتها
النصوص المقابلة في اللغة اللاتينية وفيها جميعا تأتي كلمة مساقو مقابلة
لكلمة كيتارا مثال ذلك : الزمور ، الثاني والثلاثون ، الآية ٢ ، الثاني
والأربعون ، الآية ٥ ، السادس والثمانون ، الآية ٩ ، السبعون ، الآية ٢٢ ،
الثمانون ، الآية ٢ ، الحادى والثمانون ، الآية ٣ ، السابح والثمانون ، الآية
٧ ، السابح بعد المسالة ، الآية ٢ ، السادس والأربعون بعد المسالة ، الآية ٧ ،
الثمانون بعد المسالة ، الآية ٣ .

ثم يسوق المؤلف ملاحظة فريضة ان حرف الـ **ሀ** في الهجاء اللاتينى
للكلمات المقابلة للكلمات الايوبية ينبغي ان تكتب خطية (ص) أما حرف
الـ **ሀ** فلا بد ان تكتب عليه عند النطق بعض الشيء ، حتى يصبح في لفظه
قريبا من حرف **ሀ** [٧] .

تقريب :

بالرجوع الى النص العربى للكتاب المقدس تبين وجود اختلافات في
أرقام الزامير والآيات وتم تصويبها طبقا للنسخة العربية . كذلك نورد
نصوص الآيات التي استخدم بها المؤلف بالترتيب ، على النحو التالي :
٣٢ آية ٢ : اجدوا الرب بالسود ، براباة ذلت عشر أوتار ودنوا له ،
٤٤ آية ٤ : فأتى الى مذبح الله الى الله بهجة فرحى وأحمدك بالسود

يا الله الهى .

- ٥٧ آية ٨ : « استيقظي يا رباب ويا عود أنا استيقظت سحرا »
 ٧٠ آية ٢٢ : « فانا أيضا أحفظ برباب حلق يا الهى . أرنم لك بالعود »
 ٨١ آية ٢ : « ارفسوا نعمة وهاتوا دفنا عودا حلوا مع رباب »
 ٩٢ آية ٣ : « على ذات أوتار وعلى الرباب وعلى عزف العود »
 ٩٨ آية ٥ : « ونموا للرب يهود ، يهود وصوت تشيد »
 ١٠٨ آية ٢ : « استيقظي أيتها الرباب والعود وأنا استيقظت سحرا »
 ١٤٧ آية ٧ : « أجيبوا الرب يهود ، ونموا لالهنا يهود »
 ١٥٠ آية ٣ : « سبّحوه بصوت الصور سبّحوه بصوت الهتاف »
 وهكذا نجد هذه الكلمة : مسالكو تقابل في النص العربي للتوراة
 العود كما تقابل كلمة كنزو في الآية ٢ زمور ٨١ كلمة دف العزبة حسب
 النص العربي للتوراة - المترجم .

(٣) نلفظ ونكتب هذا الاسم على النحو الذى سمعناه يلفظ ورأيناه
 يكتب به على يد الكسوس الألبانى [أى أمرا | Amara] بدلا من أميرا
 Amara وحتى يومنا هذا ظلت هذه الكلمة ، فى اللغات الأوروبية تكتب
 Amara أو Amharic

(٤) كلمة بيج (بفتح الباء أو كسرهما مع تسكين الجيم فى الحالتين)
 توجد بهذا المعنى نفسه فى المعجم الأمازيغى الذى وضعه لودولف
 Ledolf . باعتبارها مقابلة للكلمة الأمازيغية مسالكو . واعتقد أنها الكلمة
 نفسها التى كتبها مؤلف هذه الدراسة بيجا . إذ إن المقطع الصوتى لا هو
 أداة تلحق بأخر الكلمات (حاشية من وضع المسير سلفستر دى ساس) .

(٥) كتبنا هذه الكلمة Amaraq على حرفي إ و مع أن حرف
 الـ غير مضاعف فى الأمازيغية . وذلك خشية أن يلفظها الكسازى مثل
 حرف الزاى - [إذا جاءت الـ إ بين حرفين متحركين فى الفرنسية
 تلفظ إ] .

(٦) يقول لا بورد : « صنعت القيثارة الأولى عند الألبانى من قرون
 مدزة تسمى أجزون . تعيش فى أفريقيا ، لم يخف :
 « ويمكننا أن نرى شكل هذا الجيرون فى التاريخ الطبلي من خاليف
 بولون (Bulon) » . وبعد ذلك أخذ الناس يستعملون فى صنعها نوحا
 من الخشب ينسج فى هذا البلد ، ويبلغ طول القيثارات المصنوعة من هذا
 الخشب ما بين ثلاثة أقدام وثلاثة أقدام ونصف القدم » .

(٧) من الطريقة التى استعملها مترجمو التوراة الأمازيغية فى ترجمة
 هذه الكلمة [انزرا] فى الزمور ١٣٦ [فى التوراة العربية المزمور ١٣٥
 الآية ٢ والكلمة العربية المقابلة هنا أيضا هى العود - المترجم] .
 فانا نلاحظون إلى الاعتقاد أنهم لم يجعوا قط التوراة اللاتينية ، كما

زعموا لنا . وانما هم قد ترجموها عن النص العبري . ذلك أننا نرى من ترجمتهم للآية الثالثة من هذا الزمور [مقابلة بين النص الآيوي والنص اللاتيني] ان كلمة *انزواتينا* تقابل على نحو دقيق ، في النص العبري ، كلمة *كنودوتينو* أي (فيثارتا) ، وليس كلمة *انزواتينا* *Oregas nostra* التي تقرأها في النوراة اللاتينية ، والتي تعني كل أنواع الآلات الموسيقية بشكل عام . وهكذا فإن كلمة *انزواتينا* في صيغة المذكر وكلمة *انزواتينا* في صيغة المؤنث تعني آلة أو اثنا عزف أو عزفت على هذه الآلة .

(٨) يحد لنا لاورد أو الرحالة الذين نقل - هو - عنهم . من نوع من النايات من هذا الصنف ملحق بقرية . ويطلق عن طريقها النغمة التي تصنع لنفسه . يطلق عليه اسم *نبيلا* . ثم يضيف : بأن هذه الآلة من الآلات الموسيقية الآيوية إنما هي صنف من الناي ذي المقار ملحق بقرية يزود ملها بالنغمات ، ثم يقول : - وهكذا نرى ان هذه الآلة تعبه كغيرها من الآلات القرية التي تطلق عليه عندنا اسم موزيت *Musica* . وكلمة *نبل* في العبرية تعني قرية أو جرة . - وصحت أن لاورد أنه لو ما قاله بشأن النبل بينما هو يتحدث عن آلات ليست حقيقية قط . فقد فائنا أن نرجع بشأن روايته هذه إلى قسم هذه البلاد ، عندما نلتحق المكتوبة منهم . فلم نحصل على أية معلومات بهذا الخصوص . ومع ذلك فلهذا الآلات نفسها التي رأيناها في مصر ، وتحمل اسم *نوراة* ، تكون قد عرفت تحت اسم *نبيلا* *Noble* وهي كلمة تعادل تماما مع الكلمة العبرية *Noble* والكلمة الفرنسية *Noble* .

(٩) في المصم الأميري - اللاتيني الذي وضعه لوفولف ، ص ٦٤ نجد كلمة *أجدا* بمعنى *Arundo* و *Calamus* والمادة التي يسمونها *Table* - حاشية من وضع المسير-سلفستور هي مائة .

(١٠) هذه في الواقع هي الكلمة التي جعل منها مترجمو النوراة الآيوية مقابلة للكلمة العبرية *شوفار* التي تعني البوق أو النفير . وهذه الكلمة التي تقدمها يعرفها اللاتينية *Organo* طبقا للطريقة التي نطقها بها لغاتنا القس الأجيال . نجدها في الزمير ٤٦ الآية ٦ ، ٨٠ الآية ٢ ، ٩٧ الآية ٦ [وفي النوراة العربية الزمير ٤٧ الآية ٥ ، ٨١ الآية ٢ ، ٩٨ الآية ٦ ، أما المقابل العربي فقد جاء بالترتيب التالي حسب الزمير والآيات : بصوت الصور ، البوق ، بالأبواق وصوت الصور - لترجم -] - لكننا (والكلام يعود للمؤلف) في الآية الأخيرة نجد الكلمتين الآيويتين *شوفار* و *نوراة* واللغتين تعنيان : بواسطة الأبواق الحربية في حين أن الكلمة الآيوية لونه هي التي تقابل الكلمة العبرية *شوفار* التي قويت في الترجمة اللاتينية بكلمة *Corne* (قرن) . ألا يبدو مرجحا بقدر كاف أن تكون كلمة قرنة المطبعية . عندما أطلقت على آلات النفير أو الأبواق الأولى التي كانت تصنع من القرون . قد غلت بالتال الاسم النوعي أو العام الذي يطلق على كافة الآلات الموسيقية من هذا النوع . على الرغم من أن آلات النفير الحديدية ، التي ابتكرت بعد ذلك ، اختلفت لنفسها . في الوقت ذاته ، اسما

خاصة بها ، فإذا ما تكلمنا هذا الأمر في ، فسوف نكتب كل الشكوك ونوضح في الوقت نفسه لماذا ظنوا يطلقون حتى الآن على البوق الأثيوبي اسم قرلة أو القرن .

(١١) يكتب لا بورل هذه الكلمة نوجاريت *Nogart* ، مما يجعلنا نستخلص أنه قد نقل عن رواية أحد الرحالة الإنجليز ، ذلك أنهم لا يكتبون هذه الكلمة في الإنجليزية إلا على هذا النحو لتساؤل كطفا نحن أيها *Nogart* ، وهي الطريقة التي يلفظها بها القيس الأحياء .

(١٢) من الفصل العربي نقل جده الاسم قسرية البدل على آلة إيقاع صاخبة والتي يشير إلى الطبيب الفسطاط القبيحة بالنوجاريت عند الأثيوبيين . لا تدل هذه العلاقة القائمة بين الكلمات العربية والأثيوبية التي تطلق على هذا النوع من الآلات لتشير إلى الإغنياء نفسها على قيام صلات قرى صعبة بين هذه العبارات ؟

(١٣) ويخصص هذا الدواء في البول البشري الذي يأمرون للمرضى بتجرحه . كذلك يعرف الأحياء خاصة بول البقر في علاج الاستسقاء ، كما يستعملونه هنا في علاج الحمى الشبيهة : *بعد* . فلهذا نهاجم هذه الحمى أحد الأشخاص فانه يبدأ في صب الماء بفضائل طرف لتهدئة العطش الحارق الذي يحس به ، فإذا لم يتم اللجوء على وجه السرعة إلى بول البقر يكون هذا الشخص في حكم المرضى للاستسقاء ، ويتم خلط هذا البول بالليل من الزبد ، ويسخن الخليط لها ، ويغلي للمريض الذي يجب نفسه مما في به بضعة أيام .

والندد حتى ملتهبة ، نهاجم الناس على الهواء في المناطق الرطبة المليئة بالمستنقعات ، ولا نهيما به أن تفرقها الأمطار الكبرى ، ذلك أن المياه التي تنسرب إلى باطن الأرض ، تؤدي ، عندما تبطفها الشمس ، إلى حدوث طفن وتحلل يتصاحبه منه أبخرة فاسدة وندبة . تحلل الأمراض الفاسدة . ولكن يبقى الأثيوبيون خطر هذه الأمراض يمتدون أجسادهم عادة بالزبد أمام النار .

ولابد أن يكون الأثيوبيون قد عرفوا مثلها مسحوق أو تراب البارود ، وخاصيته في تنقية الهواء ، ما داموا يعملون على إحراق بعض منه في الأماكن التي يسكنها الناس حاجتهم الحمى العديدة التي يسببونها قرا ، وذلك وقاية من يكون لزيادتهم أو حمل العيون اليهم .

وهناك أمراض أخرى مثل الحمى المسماة بالأثيوبية كوهيلي ، والمصيبة المعروفة هناك باسم *القفطيس* ، كذلك لقت أي لقمة الريح ، وهو ما يحدث عندما يمرض شخص يتسبب حرقا ، بشفة وبدون أي تحوط ، عند حبوب الريح ، ويصدق الأثيوبيون أنهم يكونون أقل عرضة للقمة الريح إذا دعوا أجسادهم ، كذلك فانهم يرايون على هذا السلوك حتى أنهم يؤدونه كل يوم إذا ما أمكنهم ذلك ، وفي الوقت نفسه فلا يوتوهم قط القيام به كلما شرعوا في السفر ، وفي هذه الحالة تتخذ بعض الاحتياطات الوقائية التي لا يعملونها

مطلقا ، فعل سبيل المثال فان سكان مدينة اكسوم ، في الحبشة ، وقبل ان يبدؤوا السفر يطلبون الى الطبيب ان يحدث لهم قطعا او حزا على هيئة صليب بالقرب من الكنف ، حتى يستطيع مواطنوهم ان يتصرفوا عليهم عندما يلقونهم في الطريق ، فيقصوا لهم المون اذا كانوا في حاجة اليه ، ويتم حفا الحز او القطع بسكني حدة للغاية ، ولكن يظل أرضها باقيا فانهم يحفرونه بمسحوق البارود .

(١٤) تأسست هذه الرقصات ، التي طلت قائمة في هذا البلد ، في طقوس العبادات الدينية ، منذ زمان لا تحيه الذاكرة وحتى اليوم . على هذا المبدأ القديم الذي خلفه لنا بلوتارك (بلوتارخي) والذي يقول بان الأشياء لابد ان تظل في حالة حركة دائبة حتى لا تكون عرضة للتلف ، وإن الناس من طريق هذه الحركة التي لا تنقطع يتقنون شروء طيفون .

انظر بلوتارك - قصة ايزيس وأوزيريس - ترجمة أميو ص ٣٣١

(١٥) انظر فيما بعد - البحث الخامس - بالآلات الموسيقية عند اتباط مصر .

(١٦) في الاثيوبية النصحى تأخذ كلمة عتقا بالتاكيد المعنى نفسه الذي يعطيه لها لودولف وكاستل - حاشية على وضع المسج سلفستر دي ساس .

(١٧) كانت السياط تستخدم ، شأن الآلات المسماحية الأخرى ، في اعياد باخوس وكيبيل ، طبقا لما يخبرنا به فوسبوس *Vossius* ، وكانوا يشكرون من صاحب هذه الآلة نوحا من الهامولي .
ويخبرنا البعض كذلك ان انتشار السدين فتحوا الصين ، كانوا يستخدمون السياط بدلا من الأبواق وانهم كانوا ، بضربة مسوط واحدة ، يعدون ثلاث نغمات تسمح الواحدة منهن بعد الأخرى .

(١٨) مثال ذلك ما يقوله عنها فرجيل في الكتاب الثالث من زراعياته ، البيت ١٠٣ وما بعده : « الا تراهم وهم يتسابقون الى التزل في المساحة ، ويتلفون في سباق العربات ، الا ترى أمال الشباب وهي كلود ، وكلوديس وهي تتقاذف وتكفي من القوف ، انهم يلقون بالمسوط المستدير ، ويغريون بالسهل الملقى وهم متعنون للأمام ، تنظر العربة بقوة وحشية » .
ثم يعود المؤلف نفسه فيتحدث عن السياط في الكتاب الخامس من الاينيد (الانبادة) ، البيت ١٤٤ وما بعده :

« وحتى في سباق العربات ذات الجواردين لم تكن العربات تنطلق بمثل تلك السرعة القهقريه عندما كانت في طريقها الى القصار بعد ان تنطلق من مكانها ، كذلك لم يكن سائقو العربات يمزجون الامنة بمثل هذا العنف وهم فوق خيولهم المتساقطة ، وعندما يتعنون للأمام كي يغربونها بالسياط » .
وفي بعض الأحيان كذلك كان الناس ، في زمن الانسين يستخدمون المسوط بكسارة قيادة ، طبقا لما تخبرنا به هذه الأبواب من الانبادة ، الكتاب

الخامس ، البيت ٥٧٧ وما بعده (٢ آيات) :
 « وبعد أن ركبوا حيولهم في غمالة وسط اليهود كله وإمام امين
 نورهم ■■■■ يتما هم مستحقون أعلى ايتيقيس اشارة اليه من بعد لهم بصيحة
 وفرقة من سورة . »

باب الثالث

حول الآلات الموسيقية ذات الصنابل التي يستخدمها الأقباط مصر

ويبلغ عدد الآلات ذات الصنابل ، التي يستخدمها الأقباط مصر في
كنائسهم أربع آلات هي: الكاسات وطردما كاسي ، الجلاجل وطردما جلجل ،
و المرواح ، و الناقوس .

وليس لكاسات الأقباط ميزة خاصة تميزها ، فهي الصنوج القديمة
نفسها ، وتختلف الشكل نفسه وتصنع من نفس المعدن الذي تصنع منه ،
وتختلف ، صنوج المصريين المحدثين ، وإن تكن هذه الآلات غير مستخدمة إلا
من قبل الأقباط الكاثوليك الأروام ، أما المشرقون (كنا) فيستبدلون بها
الناقوس .

وتصنع الجلاجل من النحاس ، وتختلف شكلا نصف يهساوي ، ويبلغ
قطرها ١٣٥ سم ، وتعلق الجلاجل في داخل الكنيسة ، ويستخدمها الأقباط
بالطريقة نفسها التي يستخدمها بها الأحيائي .

أما المرواح (١) فمبارة عن قرص من الفضة ، وفي بعض الأحيان من
الفضة الملحبة ، تعلق حولها الجلاجل ، على مسافة ٥٤ ملليمتر من حافتها ،
وقد يصل قطر هذا القرص إلى ٣٥٠ ملليمتر ، ولا يزيد سمكه ، فيما يبدو ،
عن أربعة ملليمترات ، ويوجد أسفل القرص ساق جوفاء من المعدن نفسه ،
تدخل فيها عصا خشبية يكسوها في بعض الأحيان صفيحة فضية ، وللمصا
يزيد طول هذه العصا عن المترين و ٢٧٤ مم .

ويستخدم المرواح بين المسيحيين الأقباط والسريان والأرمن ، سواء

الكاثوليك الأروام من مؤلاء أو المتشفقن النساطرة .

ويسمى ناقوس الأقباط النساطرة الناقوس المفرد أى غير المزدوج ، ويطلق عليه هذا الاسم تمييز له عن آلة أخرى يسمونها الناقوس المزدوج . ويصنع الناقوس المفرد من خشب الجوز^(٢) ، ولا يزيد ارتفاعه عن ٣٢٥ سم ، يمرض يصل الى ٤١ سم ومسك يقدر يتسعة ملليمترات ، ومسك الناقوس باليد اليسرى من أحد طرفيه ، ويهد عليه بقوة بالأيهام ، فى حين تضرب عليه اليد اليمنى بصفا طويلة ، يبلغ طولها ٢٤٤ سم ، وقد يصل قطر ثخانتها الى ١٤ سم ، وتنتهى هذه العصا برأس مستدير ، يبلغ قطره نحو ٤٧ سم ، وهو الطرف من العصا الذى يلق به على الناقوس^(٣) .

وعلى الآلات الرنانة ذات الصليل لا تصاحب الترابيل الكنسية قط ، ويقتصر استخدامها على الإعلان عن النقوس المختلفة التى لابد من القيام بها خلال طلالت القداس .

الهوامش :

(١) انظر اللوحة OC الشكل رقم ٣٣ .
(٢) من خشب الجوز ، على هذا النحو أشير الى هذا الخشب ، ونحن من جانبنا لم نر الناقوس من قرب يكفى لكى نتأكد مما ان كانت هذه البواقيس تصنع حقيقة من هذا النوع من الأخشاب ، على نحو ما قيل وكتب لنا ، ومع ذلك لهذا أمر تكتنفه الغموض ، لأن هذا الخشب ، وهو من النوع المسامى ، كما أنه خيطى أو ليفى للغاية ليس جالفاً (صلباً) ولا متماسكاً مسطاً بقدر يكفى أن تكون له المرونة اللازمة لأحداث الرنين ، ومن المرجح أن هناك خطأ ما ، ولعلهم قد كتبوا لنا : من خشب الجوز فى حين كان المقصود هو من خشب الفول . ولو كان لدينا وقت كاف لاتمام كافة بحوثنا فى مصر ، ولو أمكننا أن نحصى على راحتنا كافة المعلومات والأفكار التى حصلنا عليها ، لكنا بلا جبال قد أمضينا الكثير من الأمور التى لا تزال بالنسبة لنا فى طور التمسى ، ومع ذلك فقد تحققنا مما جد لنا فى حاجة لأن نتأكد ، وعلى الرحالة الذين سيذهبون الى هذا البلد من بعدنا ، أن يوفوا عنا ، ليسوعونا مما لم نستطع القيام به .

(٣) انظر اللوحة OC . الشكل رقم ٣٤ .

المبحث الرابع

عن الآلات الموسيقية الفارسية والتركية

فإنما هذا الكمجة الرومي ، وربما المود كذلك ، فإن كل الآلات التي
وردت في النوبة المذكورة تكاد تكون من الآلات نفسها ، جميعا ، التي
يستخدمها الفرس والآراذ ، أو قل أنها لا تختلف عنها وهناك فيها بينها
الاختلافات طيقة للغاية ، ويكاد هذا الاختلاف ينحصر في نسب أطوالها ،
ومع ذلك الاختلاف النسبي في هذه الآلات ، كما في تلك ، هو نفسه على
القوام .

وقد كان بمقدورنا أن نضيف إلى هذه الآلات ، آلات أخرى كثيرة مما
تستعمله هذه الشعوب ، لكننا لم نلق بها هنا إلا تلك الآلات التي عرفناها
في مصر ، والتي كانت موضوع بحثنا ، في هذا البلد .

البحث الخامس

حول الآلات الموسيقية عند السريان

هذه لنا كنائس السريان باعتبارها أصغر وأبهر الكنائس المسيحية في مصر جميعاً . وأقلها شهرة ، بحيث لا يوجد سوى نس أو تسين على أكبر تقدير للقيام بالخدمات وإدارة شؤون هذه الكنائس ، وحيث تقلص الخلفاء والطقوس لأدنى حد ممكن ، فإن صوت وضجة الآلات الموسيقية ، بالتالي ، لن يكونا ضروريين للاعلان عنها . بل أننا لم نتمكن حتى من رؤية هؤلاء السريان وهم يستخدمون هذه الآلات ، لكن المرات التي حضرنا فيها فناساتهم ، ومع ذلك فيؤكد لنا البعض ، أنهم يستخدمون في بعض الأحيان ، المبرج والتواليس المزد ، جمل غزير ما يحدث في كنائس الأقباط .

تبحث السامع

عن الآلات الموسيقية عند الأرمن

عرفنا من قبل أن الأرمن كانوا يستعملون في بلادهم آلات موسيقية كثيرة العدد ، يشتركون فيها مع الفرس والآراك ، بل لقد كان يوجد في القاهرة ، عندما كنا هناك ، عواد أرمني كان يصنع ، أو بالأحرى يرمم ، هذه الأنواع من الآلات الموسيقية ، ومع ذلك فإننا لم نعرف قط في مصر آلة تتناسب بشكل خالص إلى الأرمن ، فيما يبدو .

ويستعمل هؤلاء في كنائسهم الأسقفية في القاهرة ، كما يفعل المسيحيون القرييون الآخرون ، المروحة ، ويسعد إلى طفلين من الجولة بسهمة ارباب هذه الآلة خصال أداء الطقوس المختلفة الخاصة بأسرار القداس ، ويسلك كل واحد منهما بمروحة واحدة في يديه ، ويؤرجحها من وقت لآخر ، وهذه هي الآلة الموسيقية الوحيدة التي تساعدنا لتستعمل في كنائس الأرمن . وحيث أننا نحس أن هؤلاء القوم كانوا ملهسين في الحركات التي رايناها تسود بين المسيحيين الشرقيين الآخرين ، فقد رجونا المظان أن يغيرنا بالفرض من تلك الضوضاء التي يحدثونها بهزيم لاهم المروحة في بعض طقوس القداس ، فلم يردد هذا الشيخ المبجل الطيب في أن يغيرنا بلهجة تملأ علينا بأن الفرض من ذلك هو إبعاد الروح القوية ، وعتنه من أن يأتي ليدنس بظهوره قداسة العبادة .

وإنه لأمر جدير بالملاحظة في مصر لحذ كبير ، أن تكون الصلوات على

الدوام ، سواء في معابد اليهود أو في مساجد المسلمين ، بل كذلك في كنائس المسيحيين (وإن يكن علينا أن نستثني الاقباط من هؤلاء) ، مصحوبة بالضجيج أو بالحركة أو بهما معا ، فلقد تعرضنا في كل مكان على ذلك الأثر العميق الذي حفرته في خيال وعقل وروح شعوب هذه البلدان فكرة عبثية الشر . عبثة الخير والنظام . المتناهية دوما لالحاق الضرر وإيقاع الأذى . والتي تمنح اللحظة التي يكون القوم فيها أكثر هدوءا وهدوءا ، كما تصارس شروعا وإشراقا . ولقد كانت هذه هي فكرة المصريين الأقدمين ، كما يخبرنا بذلك بلوتارك في دراسته عن ايزيس وأوزيريس ، حيث يرضى لنا عناصر مبدأ وفلسفة هؤلاء القوم . يقول بلوتارك (ترجمة أميو Adame) : « لا بد أن تتحرك الأشياء . ولا تكف قط عن الحركة . أن تظل كما لو كانت يظفة ، أن تهتز كما لو كانت تغالب النحاس أو أصابها الوهن ذلك ألهم (أي المصريين) يقولون أنهم يضيئون النطاق على طيفون ، ويطاردون بالمرح ، فحيث أن الشر عقيد حركة الطبيعة . مجسد لها فإن الحركة المتجددة تلك أسرارها وتعلم لديها وتوظف حيلها وتحركها فتهاجم الشر الذي يدبر المكائد للفرية » .

وبناء على مبدأ قريب من ذلك ، بلا ريب ، فانهم في القديس الأخير من اليوم . والذي نسميه نحن صلاة القوم يفلون يعضوننا على ألا نستسلم للنوم . وأن نظل يقظين ولا تكف عن التمسك كافة احتياطاتنا . حتى لا يلدسنا الشيطان الذي يبتلونه لنا بأشد يؤمر . يحوم من حولنا ، حتى يقع على شخصيتك (الشخصية) وعلتها . وعلى أساس مبدأ شبيه بذلك انبثقت تلك الحكمة الشعبية القائلة : « لا بد أن نجد ما تشغل به حتى نكفي بالكنس من الوقوع في شرك الأشرار » .

ومن المؤكد أن كل هذه الأفكار تبسفو لنا . بالضرورة ، مسيحية

ومثيرة للضحك . لنا نحن الذين لم نعتد قط على هذه الأساليب الرغزية والمجازية . والذين نتوقف أمام « الصورة » التي يقدمها لنا حسنا الأسلوب . دون سعى من جانبنا لأن نتحقق ما وراءها من مغزى أخستاجين وفاسلى . لكن الأمر لم يكن كذلك عند الأقدمين . أولئك الذين كانوا يظهرون الحقائق الناقصة بالغة الأهمية (حتى لا تبتل) . أما الشرفيون المحدثون . الذين لم يحدوا يرون (من هذه الرموزات) سوى أشباح تكبر لديهم الملع . فقد انحسروا بفعل جهالتهم إلى التطرف المقابل (لتطرفنا) . والفى جرتنا إليه مغزات الفلسفة واعصافاتها .

تبحث السابع

من الآلات ذات الصليل

عند اليونانيين القدامين (الأروام)

حيث لا يسمح المنصليون في ولايات امبراطوريتهم باستخدام
الأجراس لدعوة المؤمنين الى الكنائس ، فقد استعمل اليونان (الأروام)
من الجرس ، بآلة من نوع الناقوس المفرد الذى اشترنا اليه من قبل ، هي
تلك التى يسمونها الناقوس للمجوز^(١) . أى المزودج - وقد يوحى هذا
الاسم بفكرة خاطئة عن هذه الآلة ، فالناقوس المجوز ليس فقط أكبر بمقدار
الضخم من الناقوس المفرد ، بل انه أكبر حجما منه بمقدار ستة أضعاف .
ويبلغ طوله المتر و ٩٤٩ سم وباتساع يصل الى ٤٨٧ سم . كما يبلغ سمكه
٥٤ سم ، وهو مصنوع على هيئة الناقوس السابق ومن صلب الخشب
نفسه ، وهم يطلقونه فى رحبات الكنائس بعجلين مصنوعين من حصى
الحيوان ، يمر كل منهما ، فى البداية ، بحلقة مدلاة من السقف ، ثم يهوى
كل منهما لينمط الى حلقة تمسك بحلقة لوح خشبي وهى تلك التى تنظر
الحلقة الأولى ، وتوجد أولى الحلقتين عند الترتيب الأول من اعتماد هذا اللوح ،
أما الأخرى فتقع فوقها وسطا بين الترتيبين الثانى والثالث من اعتماده ، ويعلق
هذا اللوح الخشبي بمرصمه بشكل رأسى ، ويعلق عليه بما يهبه بيزرا له

(١) هذه الكلمة معروفة من كلمة مزودج : انظر اللوحة CC
الشكل ٣٤ .

رأس مستدير ، مصنوع من العاج . تماثل في حجمها كرة البلياردو
ويبلغ سمك عنقه أو قدمه . وهي استوائية الشكل ستة عشر ملليمتر
أما طولها فيصل إلى ٣٧٩ مم .

وهي ناقوس من هذا النوع عند مدخل كنيسة سان جورج في مصر
المتينة ، ويؤمنون أن دلائل ذلك يسمح على مسافة ربع الفرسنج .

أما عن الآلات الموسيقية ، فيبدو أن اليونانيين المحدثين يجهون معمل
حطه في المزف عليها ، وأنهم ينجحون في ذلك على نحو طيب ، فقد
استمعنا إلى نغم يمزفون على الكمنجة الرومي أو الكمان الأوسط
اليوناني ، وقابلنا من بينهم في أحيان كثيرة من يمزفون على واحدة من تلك
الآلات التي أشرنا إليها باسم الطخوف . لكننا لم نر من يمزفون على آلات
النفخ ، مما يجعلنا نستخلص إما أنهم لا يميلون إلى هذا النوع من الآلات
الموسيقية بالتدريج نفسه الذي يميلون به إلى غيرها ، وإما أن آلات النفخ التي
شيروها في يونان اليوم من زميلاتها من الآلات الوترية .

البحث الثامن

حول الآلات الموسيقية التي يستخدمها اليهود الفلسطينيون

لم نر أو نسمع أية آلة موسيقية في معابد يهود مصر ، ولسنا نعرف السبب الذي حدا بهذا الشعب أن يحجر هذا الفن الذي أسسه داود بروعة بالغة في أرجاء معبد اورشليم ، والذي يظل الكتاب المقدس يمتدحه في كثير من مواضعه ، ولن يكون السبب قط أنه لا يوجد في مصر بعض القادمين من اليهود على أرجاء هذه العادة الى فاعليتها الأولى ، فكثير من بينهم ، يحذرون بكفالة لا بأس بها على الآلات الوترية والآلات النخاع ، كما أن النسوة اليهوديات ، بشكل عام، ماهرات للغاية في النقر على دف الباسك ولز العزف على هذه الجرسيات الصغيرة التي تعلق بالأصابع (الصاجات) ، لم - انهن يذهبن في الرقص ، بل انهن يلتصقن ويسمى اليهن لتلقين وتعليم هذا الفن ، فمن اليوم ، على فرار ما كانت عليه نسوة وفتيات الاسرائيليين الاولين ، قادرات على تكرين فرق للرقص حول تابوت العهد أو أثناء الاناشيد والعزائل التي تؤدي في مناسبات الشكر ، ومع ذلك فلا شيء من هذا كله يحدث اليوم ، ليس فقط بين يهود مصر ، وانما كذلك بين يهود البلدان الأخرى .

وعلاوة ، بلا ريب ، بعض أسباب يمكن افتراضها تفسيرا لذلك لكننا لم نسمع للكثف عنها ، فليسوف يكون علينا أن نلجأ لمورا كثيرة بل أكثر مما ينبغي ، لو أننا شئنا أن نتقصى حول دوافع كل الممارسات

المسألة والفريية التي وجدناها مطروقة على أرض مصر ، فيما يتصل بلبن
الموسيقى . وحتى لو أننا شئنا ، فلنستطيع ، في هذا المجال ، أن نكفي
وحدنا . بل أن مؤلفنا الذي توسع بالفعل من نطاق ذاته ، كان عليه أن
يتسع أكثر وأكثر حتى يستوعب جزءا كبيرا من تاريخ مصر الحديثة لو أننا
لردنا أن نبع خطه بمثل هذا القدر من الاتساع .

كتب اخرى للترجم

أولا - في مجال الآداب :

- ١ - الطاردون (مجموعة قصص قصيرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر) ١٩٧٠ .
- ٢ - حكايات من عالم الحيوان ، ملحق خاص من مجلة الثقافة الأسبوعية ، ١٩٧٤ .
- ٣ - الحبيبة (مجموعة قصص قصيرة ، روايات الهلال) ١٩٧٤ .
- ٤ - موتى بلا لبور (ترجمة ، مسرحية لجان بول سارتر) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ .
- ٥ - السند تطر ماء جافا (رواية تسجيلية ، تناول وقائع الوحدة المصرية السورية وانفصالها) ، دار المسافر ، كتاب أكتوبر ، ١٩٧٩ .

ثانيا - في مجال التاريخ :

- ٦ - تطور مصر من ١٩٢٤ الى ١٩٥٠ . تأليف مارسيل كولومب ، ١٩٧٢ .
- ٧ - أصول من التاريخ الاجتماعي للقاهرة العثمانية ، تأليف أنوري ريون ، كتاب روزاليوسف ، ١٩٧٤ .

ثالثا - الترجمة العربية النافذة لموسوعة وصف مصر :

- ٨ - المصريون المحدثون .
- ٩ - العرب في ريف مصر وصحراواتها .
- ١٠ - المدن والأقاليم المصرية .
- ١١ - الزراعة والصناعات والحرف والتجارة .
- ١٢ - النظام المالي والإداري في مصر العثمانية .
- ١٣ - الموازين والنقود .
- ١٤ - الموسيقى والفناء عند قبضاء المصريين .
- ١٥ - الموسيقى والفناء عند المصريين المحدثين .
- ١٦ - الآلات الموسيقية المستعملة عند المصريين المحدثين .

رابعا - لوحات موسوعة وصف مصر :

- ١٧ - لوحات الدولة الحديثة .

خامسا - تحت الطبع :

- لوحات الدولة القديمة .

محتويات الكتاب

الصفحة

الموضوع

القسمة

المبحث الأول

من الآلات النونية المرولة في مصر

١٢	الفصل الأول : من العود
	المبحث الأول : حول اصل وطبيعة العود . وحول أهمية هذه
١٥	الآلة الموسيقية عند المصريين
٢٠	المبحث الثاني : من اسم العود
	المبحث الثالث : من شكل العود بصفة عامة . وعن الأجزاء
٢١	التي يتكون منها
	المبحث الرابع : الخانات التي تصنع منها الأجزاء السابقة .
	وشكل كل جزء منها . ووظيفته . ونسبته إلى غيره من
٢٤	الأجزاء . ووظيفته - خلاف الآلة
	المبحث الخامس : من الائتلاف النقي في العود . وعن ضبط
٢٦	نغماته . وعن نظامه الموسيقي
٤١	الفصل الثاني : من الطنبور الكبير التركي
٤٣	المبحث الأول : من الطنبور بصفة عامة
	المبحث الثاني : من الطنبور الكبير التركي . من أجزائه . عن
	اشكالها وأطوالها ونسب هذه الأجزاء بعضها إلى بعض .
٤٦	من وظائفها . وعن الائتلاف النقي لهذه الآلة الموسيقية
٦١	الفصل الثالث : من الطنبور القزقي . شكل هذه الآلة
٦٣	أطوال ونسب أجزائها
٧٣	الفصل الرابع : من الطنبور البلطقي
٧٩	الفصل الخامس : من الطنبور البزرك
	المبحث الأول : من الطنبور البزرك . من شكله . عن أجزائه .
٨١	ومن زخارفه

- ٨٥ **المبحث الثاني :** عن أطوال الطنبور البزرك . وعن النسب
القائه بين أجزائه
- ٨٦ **المبحث الثالث :** عن الائتلاف النغمي لهيئة الآلة الموسيقية ،
وعن مساحة نغماتها
- ٨٩ **الفصل السادس :** عن الطنبور البغلي
- ٩٥ **الفصل السابع :** عن الكمنجة الرومي أو الكمان اليوناني
- ٩٧ **المبحث الأول :** حول اسم هذه الآلة
- ٩٩ **المبحث الثاني :** حول شكل الكمنجة الرومي أو الكمان اليوناني
- ١٠٠ **المبحث الثالث :** عن الائتلاف النغمي في الكمنجة الرومي
- ١٠٢ **الفصل الثامن :** عن آلة القانون
- المبحث الأول :** حول المعنى الحقيقي لاسم القانون عنه إطلاقه
على آلة موسيقية - الفرض المبدئي للآلات التي يشبه
اليها بهذا الاسم - كيفية استخدام بطليموس لهذا
النوع من الآلات حين وضع مؤلفه عن الهارمونات
- ١٠٥ **المبحث الثاني :** من حوية أو أصل القانون الأصلي . أو القانون
الأندوذج الذي صنعت على غرار آلات القانون الأخرى .
حول التشابه القسائم بين رسم آلة قانون مطبوعة فوق
الآثار المصرية القديمة والقانون وحيد الوتر الذي ابتكره
بطليموس - رأى جسيديس حول أصل الآلة الموسيقية
وحيدة الوتر
- ١٠٧ **المبحث الثالث :** المعنى المجازي والرمزي الذي ينسقه المصريون
القضاء برسمهم الأشكال المختلفة للقانون - التطبيقات
العملية التي قامت بها هذه القصور به وشسحوب كثيرة
أخرى قديمة . وقام بها فلاسفة كثر من الإغريق
القضاء من بينهم . بهذه الأنواع من الآلات الموسيقية
للتدليل على الهارمونية الكونية والالهية - دوافع المعنى
الرمزي الذي يلحق برسم أو تمثيل القانون
- ١١٠ **المبحث الرابع :** حول الأنواع المختلفة من الآلات الموسيقية التي
ابتكرت محاكاة للآلات المبدئية
- ١١٥ **المبحث الخامس :** عن الشكل المسام . وعن الأطوال الرئيسية
لقانون عند المصريين القدماء
- ١١٨

الصفحة	الموضوع
	البحث السادس : حول اجزاء القانون ، والاسم العربي الخامس
١٢١	يكل جزء منها
	البحث السابع : الخانات التي صنع منها او تكون او زين بها
١٢٣	كل جزء من الأجزاء السابقة
١٢٦	البحث الثامن : عن شكل وابعاد ووظيفة الاجزاء السابقة
	البحث التاسع : حول الائتلاف النفسى لآلة القانون وتوليقاتها الموسيقية
١٢٧	
	الفصل التاسع : عن الآلة الموسيقية المسماة فى العربية : السنطير
١٢٩	
	الفصل العاشر : عن الكمنجة المجوز
١٤٥	
	البحث الاول : حول اسم هذه الآلة ، نمط شكلها وطايعه ، وكذلك نمط وطايع الزخارف والحليات التي تميز الكمنجة المجوز عن بقية الآلات الشرقية الأخرى ، سواء فى مجسمها او فى الاجزاء المختلفة المكونة لها
١٤٧	
	البحث الثانى : الاجزاء المكونة للكمنجة المجوز
١٥٠	
	البحث الثالث : شكل وخامه وموضع كبل جزء من الاجزاء السابقة ، وكذلك الحليات التي يزقان بها كل جزء من هذه الاجزاء
١٥٢	
	البحث الرابع : ابعاد الكمنجة المجوز واطوال اجزائها
١٥٩	
	البحث الخامس : حول الائتلاف النفسى للكمنجة المجوز ، وحول حجم ومدى تنوع النغمات التي يمكننا الحصول عليها من هذه الآلة
١٦١	
	الفصل الحادى عشر : عن الكمنجة الفرخ او الكمنجة الصلصة
١٦٩	
	البحث الاول :
١٧١	
	البحث الثانى : عن الشكل والخانات والحلييات والاطوال الخاصة بالكمنجة الفرخ ، وحول اجزائها كذلك
١٧٢	
	البحث الثالث : عن الائتلاف النفسى ، وعن مساحة وخاصة الكمنجة الفرخ .
١٧٦	
	الفصل الثانى عشر : عن الرباب
١٧٨	
١٨٠	البحث الاول : حول اسم ونوع ووظيفة هذه الآلة

الصفحة

الموسم

- البعث الثاني :** شكل وخامه وتركيب وطوال الرباب واجزالها ١٨١
- البعث الثالث :** حول الائتلاف النفسى للرباب . وحول مساجه
او مدى نغماته . افترض المبدئى من هذه الآلة الموسيقية ١٨٧
- الفصل الثالث عشر :** حول الكيصار او الليثارة الاثيوبية ١٩٢
- البعث الاول :** حول الطرق المتباينة لفظ وكتابة اسم هذه
الآلة . وحول التشابه التام البادى فيما بين الكيصار
والليثارة التى وصفها هوميروس فى نشيده الى عطارد .
الوصف الاجمال للكيصار ، طريقة المزف عليه . - فهم
كانت الليثارة تستخدم فيما مضى . الضرر الذى لحق
ببن الموسيقى منذ اعملت هذه الآلة الموسيقية - انهيار
سطوة هذه الآلة منذ ذلك الوقت ١٩٥
- البعث الثاني :** شكل وخامه وحيثه وابعاد الكيصار ٢٠٧
- البعث الثالث :** الائتلاف النفسى الفريد للكيصار . المبدأ
الهارمونى الذى يقوم عليه هذا الائتلاف ، مساحات
النغمات ومياريها ، خاصيات الفواصل التى تشككها
هذه النغمات نفسها . طريقة المزف على هذه الآلة ٢١٣

الباب الثاني

من الآلات الشهولية أو آلات النطق

- الفصل الاول :** من الزمار المصرى الذى يسمونه بالعريسة (مر او
زورنى كما يقول الفرس ٢٢٢
- البعث الاول :** حول الخلط الذى يسببه عادة تباین الأسماء
التي يطلقها المؤلفون على الآلات نفسها . وحول امكانية
تبديدها هذا الخلط بخصوص أسماء الآلات القديمة .
- ٢٢٥** وحول الأسماء المتباينة التي أطلقت على آلة الزمر
- البعث الثاني :** حول ثلاثة أنواع من الزمر . وحول الاسم
الذى يطلق على كل واحد منها . وحول آلة الزمر التى
ينبغي أن ينسب اسم الزورنا اليها . وحول العلاقات
التي تربط هذه الآلات فيما بينها والاختلافات التي
تباعد بينها ٢٣٠
- البعث الثالث :** من عدد واسم ومادة وشكل أجزاء الزمار

- الفصل السابع**
 الحروف في مصر باسم الزمر . وفي مناطق أخرى باسم
 زودنا ٢٢٢
- البعث الرابع :** حول أطوال الأجزاء المسماة بالنسبة بكل
 صنف من المزامير . من أحجام مختلفة ٢٢٦
- البعث الخامس :** حول طريقة العزف على المزمار . وحول جدول
 الموسيقى . وحول تنوع ومساحة نغماته ٢٤٢
- الفصل الثامن :** عن العراقيين ٢٤٩
- البعث الأول :** حول أصل ونوع الآلة الموسيقية المسماة
 بالعراقية ٢٥١
- البعث الثاني :** حول خامه وبنية وشكل وأبعاد العراقية
 وكذلك كل جزء من أجزائها ٢٥٤
- البعث الثالث :** عن طريقة العزف على العراقية . وحول
 جدول . ومساحة . وتباين نغمات هذه الآلة ٢٥٩
- الفصل التاسع :** عن أنه النوى عند المصريين المحدثين وهي الآلة
 الموسيقية التي يسمونها النغير ٢٦١
- البعث الأول :** الفكرة التي يتضمنها شكل النوى
 عند علماء المصريين : التشابه التام للبالغ بين الشكل
 الذي يطرئه . وشكل يوقنا الحديث . الذي يطرئ
 بصورة . وكثيرا . من شكل النغير . الذي يستخدمه
 المصريون المحدثون ٢٦٣
- البعث الثاني :** عن خامه وشكل وبنية وأبعاد النغير وكذلك
 الأجزاء التي يتألف منها ٢٦٨
- الفصل العاشر :** عن الناي المصري ذي المقار . والذي يطلقون عليه
 في العربية اسم صافرة أو شبابة ٢٧٢
- البعث الأول :** حول اسم وخامة وشكل هذا النوع من النايات ٢٧٥
- البعث الثاني :** حول نسب وأبعاد الصافرة وأجزائها ٢٧٨
- البعث الثالث :** حول جدول وتنوع ومساحة نغمات الصافرة ٢٨٠
- الفصل الحادي عشر :** عن « القلائد » المصرية المسمى بالعربية : الناي ٢٨١
- البعث الأول :** حول الأنواع المختلفة من آلة الناي ٢٨٢
- البعث الثاني :** عن الناي شاء أو الناي الكبير المطلوب بسبعة

المقدمة

الموسم

- ٢٨٧ تقوب ، وما يشترك فيه مع النايات الأخرى ، وما هو خاص به وحده
- ٢٨٩ المبحث الثالث : حول أطوال الناي الكبير وأبعاد أجزائه
المبحث الرابع : حول طريقة الامساك بالناي الكبير ، وبالآلات الأخرى من نوعه كذلك ، وحول طريقة العزف عليه ، وحول الجدول النفس وماحه هذه النغمات ، وحول خاصياتها وتأثيرها في الميلودي
- ٢٩٢ المبحث الخامس : عن الناي الجرف ذي الثمانية تقوب ، وعن صلة القريب التي تربطه بالناي شاه ، عن شكله على نحو اجبال ، وعن الاشياء التي لا تتصل به بمسافة أساسية والتي لا تبدو سوى أمور عارضة
- ٢٩٤ المبحث السادس : حول شكل الناي الجرف ، حول أبعاده وأبعاد أجزائه ، وحول تعيين ملامحه ، وحول جدولته الموسيقي
- ٢٩٧ الفصل السادس : حول ذلك النوع من الناي الخليل أو الريفي الذي يسمونه في المربية بالأرغول
- ٣٠٠ المبحث الأول : حول طابع ونمط الأرغول ، وحول أصل وزمن ابتكار الأرغول ، واسم مبتكره
- ٣٠٢ المبحث الثاني : عن الأرغول ، وعن أجزائه ووظيفته
- ٣١٤ المبحث الثالث : حول الأجزاء التي يتألف منها كل من الأرغول الكبير والأرغول الصغير والأرغول الأصغر ، وحول الأبعاد الرئيسية في هذه الآلات الثلاث ، وحول مساحة وخواص نغماتها ، وحول جدولتها النفس ، وكذلك حول تحديد ملامح كل واحدة منها
- ٣١٧ الفصل السابع : عن الزقرة
- ٣٢٣ المبحث الأول : عن استعمال ، وشكل وخامة وتركيب هذه الآلة
- ٣٢٥ المبحث الثاني : حول قسم آلة الزقرة في الشرق ، وحول التباين المنحل القائم بين هذه الآلة وآلة الناي التي كان الأكدمون يستخدمونها
- ٣٢٨

الصفحة

الموضوع

الباب الثالث
آلات الإيقاع الصاخبة

- ٢٤١ الفصل الأول : اعتبارات علمية حول آلات الإيقاع الصاخبة
- ٢٤٢ المبحث الأول : حول الاختلاف القائم بين آلات العزف والآلات الصاخبة ، وعما يميز بين الهارموني وبين الضجيج
- ٢٤٣ المبحث الثاني : حول الأنواع المختلفة من آلات الصخب ، وحول الأسماء التي أطلقت على تلك الآلات من بينها ، التي كانت تصدح برنث العزف وتلك التي يستند القتراب لنفساتها من الضجج . وحول دابطة القريب الحمية التي تقوم فيها بين هذه وتلك من الآلات ، وحول الوظيفة التي تؤديها لنا كل واحدة منها
- ٢٤٦ المبحث الثالث : حول ما يميز آلات الصخب عند المحدثين عنها عند القدماء
- ٢٤٩
- ٢٥١ الفصل الثاني : عن الجرسيات بشكل عام
- ٢٥٢ المبحث الأول : حول الأسماء النوعية التي تطلق على غالبية الجرسيات
- ٢٥٣ المبحث الثاني : عن الجرسيات الصغيرة التي على شكل صلوج ، والتي تستخدمها الرافعات المصريات
- ٢٥٦ المبحث الثالث : عن اسم وشكل وأبعاد واستخدامات الجرسيات الكبيرة أو الصلوج المصرية
- ٣٦١ المبحث الرابع : عن آلات الصاخبة شبه الجرسية
- ٣٧٣
- ٣٨٢ الفصل الثالث : حول أنواع الطبول المختلفة المستخدمة في مصر ، وحول أطوال كل واحدة منها ، وحول الغرض الذي تستخدم فيه ، وطريقة هذا الاستخدام
- ٣٨٩ الفصل الرابع : آلات الصخب والضجيج
- الباب الرابع
- حول الآلات الموسيقية التي تستخدمها الأمم الأجنبية التي يتجفع عند من أبنائها في مصر
- فصل وحيد : حول الآلات الموسيقية التي تستخدمها المسحوب

الصفحة

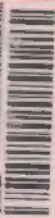
الموضوع

- ٢٩٧ المختلفة في الرقيا
- ٢٩٩ البحث الأول : حول آلات البرابرة والتوبيخ
- البحث الثاني : حول آلات الطرب . وآلات الصنح .
والجرسيات التي يستخدمها الآثوريون . ولا سيما
الأجاش منهم
- ٤٠٢
- البحث الثالث : حول آلات الموسيقى ذات الصليل التي
يستخدمها ألباط عصر
- ٤٢١
- البحث الرابع : عن آلات الموسيقى الفارسية والتركية
- ٤٢٢
- البحث الخامس : حول آلات الموسيقى عند السريان
- ٤٢٤
- البحث السادس : عن آلات الموسيقى عند الأرمن
- ٤٢٥
- البحث السابع : عن آلات ذات الصليل عند اليونانيين
المحدثين (الأروام)
- ٤٢٨
- البحث الثامن : حول آلات الموسيقى التي يستخدمها اليهود
المحدثون
- ٤٣٠





Bibliotheca Alexandrina



0541241

011111